STORIA
DELLA SCULTURA
DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA
FINO AL SECOLO
DI CANOVA

DEL CONTE LEOPOLDO
CICOGNARA

PER SERVIRE DI CONTINUAZIONE ALL' OPERE
DI WINKELMANN E DI D' AGINCOURT

EDIZIONE SECONDA
RIVEDUTA ED AMPLIATA DALL' AUTORE

VOLUME TERZO

PRATO
PER I FRAT. GIACHETTI
MDCCCXXIII.

LIBRO TERZO

STATO DELLA SCULTURA
DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA
SINO A DONATELLO

EPOCA PRIMA

CAPITOLO PRIMO

STATO D' ITALIA DOPO LA PACE DI COSTANZA FINO AL MCCCC CHE RIGUARDA L' EPOCA PRIMA DEL RISORGIMENTO DELLA SCULTURA DAI PISANI FINO A DONATELLO

Abbiamo già in parte veduto nel primo capitolo del Libro Secondo quale fosse lo stato d'Italia durante l' assenza degl'imperatori, e nel tempo delle crociate fino alla epoca memorabile della presa di Costantinopoli dai latini ; e se abbiamo avuto argomento di piagnere sulla dispersione di tanti monumenti, abbiamo avuto anche il conforto di veder sorgere in Italia una nuova luce e fecondarsi gl' intorpiditi germi, per cui ebbero un'altra volta vita le arti, coll'erigersi, egualmente protette dalla grandez-

za nazionale come dalla tirannica prepotenza, magnifiche fabbriche, giacchè nel tempo delle intestine discordie di quell' età si poneva tanta emulazione nelle opere di genio e nel fasto patrio, quanta nel valore dell' armi e nell' impeto delle fazioni.

Dissensioni e divisioni in Italia dopo la pace di Costanza.

La disuguaglianza delle forze, la varietà delle posizioni, l' incertezza dei confini, l' indole inespugnabile degli abitatori, l'invidia e la gelosia dei finitimi e la dissensione soprattutto tra il sacerdozio e l' impero, per la quale il peso dell'autorità irritata di quest'ultimo cercò di aggravar nuovamente quel giogo da cui le città libere si erano di recente sciolte colla federazione di Costanza, produssero l' amaro convincimento che quella libertà sperata non fu che un bene passeggiero, e appena attraverso a mille contrasti si colse un frutto momentaneo laddove si sperava una perenne tranquillità. La storia di que' tempi non è altro che una continuazione di guerre intestine, di rivoluzioni, di esilj, di confische, pel difetto di costituzioni sempre riformate e imperfette, che non potevano reggere la bilancia necessaria fra quegli stati che aspiravano tutti alla libertà. Ed era pur questo il medesimo suolo degli austeri antichi etruschi, dei saggi figli di Numa, dei coraggiosi fratelli di Cincinnato, dei vili schiavi di Tiberio, degli imbecilli servi di Onorio; e poichè in

nulla era variato da quella primitiva natura che a tutti fu madre, così dalla forma diversa dei governi derivarono le tante varietà di caratteri e di risultati, di modo che la legislazione influì più sul clima e sugli usi che la temperatura del cielo portasse su questi alcuna sorte di alterazione. In effetto quegli stessi abitanti che respirarono l'aria salubre della campagna di Roma abitata e che popolarono di città le maremme toscane, per loro colpa e per difetto della loro legislazione ritrovano ora la morte in quei deserti squallidi ed insalubri.

Fosse per forza della necessità, o per altra qualunque causa, egli è vero che da quel tempo ebbero principio tanti piccoli diversi dominj che suddiviser l'Italia e rimasero deboli e incerti finchè, dopo alcuni intervalli, non si consolidarono colla forza e col sangue.

Ebbero allora origine tante dedizioni di città e di provincie che si posero sotto gli stendardi or dei più forti, or dei più ricchi, or dei più saggi, or dei più avventurati signori, sempre per poter sostenersi nelle gare che nudrivano verso i loro rivali. Furono Milano e Pavia tra le prime città che diedero l'esempio fatale delle feroci dissensioni tra vicini, e si abbandonarono al furore di questo genere di gelosia, non sapendo questa scordarsi d'essere stata la sede dei re longobardi, il cui palazzo

torreggiava ancora nella città, non dimenticandosi quella d'esser stata la sede dell'impero di Occidente, capitale dell'Insubria e in fine il primo arcivescovato di Lombardia. Basta lo scorrere gli annali d'Italia, e le parziali storie per conoscere quante e quanto varie furono le animosità che spinsero in guerra i nobili e la plebe di Faenza nel 1185, i Genovesi coi Pisani nel 1187, i Piacentini coi Parmigiani, i Ferraresi coi Mantovani nel 1188, gli Astigiani col marchese di Monferrato nel 1191, i Milanesi coi Lodigiani nel 1193, i Veronesi coi Padovani nel 1197, e si vedranno in iscompiglio alla fine di quel secolo tutte le città dell' Italia. Chi non ricorda la guerra di Sicilia e Tancredi ed Arrigo, la morte del quale aperse un campo alle contese in Germania per la successione e sviluppò in Toscana i primi germi delle fazioni Guelfe e Ghibelline, di cui i Buondelmonti e gli Amidei non furono che il pretesto o il segnale, fazioni che divisero in caldi e feroci partiti le province e le città non solo ma sin le famiglie e i padri disgiunsero dai figli e i fratelli e i congiunti d'ogni qualunque grado resero discordi e nemici?

Gelosia e ferocia dei potenti, e dei partiti insorti in Italia.

Le gelosie dell'autorità pontificia e le violenze con cui si disputarono le controversie tra la corte romana e l'impero durante il lungo regno di Federico II fomentarono una serie di

orrori e di calamità da cui rifugge il pensiere; ma null'ostante che dei difetti di quell'imperatore cresciuto e allevato sotto la tutela pontificia siasi fatta grande querela, egli fu però uno dei più gran promotori degli studj; e i letterati e gli artisti hanno più argomento di lodarsi di lui di quello che gli altri ne abbiano giustamente per muover lagnanze. Non ricorderemo in questo luogo, che già sono troppo sculte nella memoria di tutti, le storie di Manfredi e di Carlo I d'Angiò, nè la trista sorte di Corradino e le vicende siciliane, le quali presentano tutto il carattere della ferocia di quei tempi.. Intanto i marchesi d'Este e quelli di Monferrato, i conti di Savoja, Oberto Pelavicino, Buoso di Doara, Ezzellino da Romano, i della Torre, i della Scala, i Caminesi ebbero fra'primi fama, gelosia, possanza, indi crudissima tirannia nel governo di molte città e provincie, e poterono dirsi i più insigni e i primi aborriti ad un tempo che nella moderna storia segnassero illustri nomi. Guglielmo VII di Monferrato dilatò per tutto il Piemonte e per l'alta Lombardia i suoi, pria circoscritti possedimenti. Ottone Visconti arcivescovo poi signore di Milano estese in nome di Matteo suo nipote i suoi pingui dominj, e Obizzo d'Este aggregò varie città alla sua signoria, mentre intanto le repubbliche italiane, e fra queste

particolarmente le marittime che durarono più lungamente delle lombarde, elevando l'anima dei loro figli all'amor della patria e della libertà, risvegliarono quei talenti e quelle virtù che non erano sopite e ricevettero, come in retaggio della caduta della capitale d'Oriente, il tesoro delle lettere greche che minacciò di soggiacere interamente sotto le sue ruine; dimodochè la generazione attuale dee principalmente all'epoca di cui parliamo il sacro deposito e l'eredità preziosa di tante dottrine. Allora fu che anche fra le gare, fra gli odj e fra le grandezze dell'animo si vide stranamente associarsi la distruzione della spezie col risorgimento degl'ingegni, e tutti in fine i varj potenti di allora, sia coltivando, sia tenendo in pregio le lettere e le arti, le fomentarono colle generosità, colla protezione, coll'esercizio e con ogni altro mezzo che fosse in loro potere.

Oppressione dei popoli per mezzo di chi si armava a difenderli.

Ma quella libertà che aveva fatto impugnare la spada a tanti campioni in difesa di quegli stati che invocarono gli effetti del loro valore contro gli esteri nemici, e particolarmente contro gl'imperatori che furono poi confinati in Germania, fu ben presto violata, poichè non è meraviglia che una volta assunto, si ricusi poi il deporre un comando acquistato per la gloria dell'armi, e tanto più che i consoli eletti dalle città libere erano giudici e capitani ad un tem-

po, custodendo un troppo ampio deposito della pubblica confidenza, dal che ne venne un'indispensabile suddivisione di stati e un numero sterminato di piccoli potenti e signori, che prima duci e in fine dominatori rimpiazzarono con ferrea mano la dolce e legittima autorità del governo costituzionale.

Piccoli tiranni, e grandi fazioni in Italia.

Da queste frazioni emersero fatali e chiari ad un tempo i Torriani, i Visconti, gli Estensi, gli Scotti, i Fisiraga, i Rusca, i Langoschi, gli Avvocati, i Brusati, i Maggi, i Correggeschi, gli Scaligeri, i Bonacossa, gli Ordelafi, i Malatesta e tant' altri, finchè per maggiormente dividere e affligger l'Italia i Bianchi e Neri in Firenze vennero da Pistoja a dividere la fazione dei Guelfi, e a muoverla a più aspra guerra; tempo calamitoso anche inoltre per la fatale elezione di Clemente V il quale, fatto della tiara uno scandaloso mercato, portò fuori della Italia la sede apostolica: assenza che durò dal 1305 fino al 1376, producendo una piena oligarchia e compiendo la desolazione di Roma. Riconobbesi qualche splendor passeggiero nella epoca del tribuno Cola di Rienzo, più famoso per il suo amore alle patrie antichità e più celebrato per l' amicizia di Petrarca che per ogni altro suo fasto, il quale provò rapidamente le strane incostanze della fortuna e fece conoscere di quanta seduzione sia capace un parla-

tor eloquente. In mezzo a tante disgrazie di una parte d'Italia ingrandirono talmente dalla altra i Visconti, in ispecie sotto il governo di Giovanni Galeazzo, che giunsero a minacciar più d'una volta l'Italia medesima del loro dominio, se da immatura morte in età di soli 55 anni nel 1402 quest'ultimo non fosse stato rapito. I marchesi di Monferrato, i conti di Savoja, gli Scaligeri in Verona, i Carraresi in Padova, i Gonzaghi in Mantova, gli Estensi in Ferrara cercarono di emulare la grandezza di Giovanni Galeazzo e di assicurare i loro dominj con tutti i mezzi della spada e del senno.

Il venire degl'imperatori in Italia per ricevere la corona dai pontefici nel Vaticano era un possente allettamento per fissarvi anche il loro soggiorno, ma non soddisfatti dalle poco sincere accoglienze che vi ricevevano ed eccitando più gelosìa che confidenza, dovettero finalmente risolversi ad abbandonarla, siccome per due volte fu forza o consiglio il farlo a Carlo IV nel 1354 e nel 1368, allorchè venne in Italia soltanto per disonorarsi colle sue umiliazioni e la sua avarizia; sebbene a dir vero per onor delle arti, seppe egli convertire i tesori che aveva accumulati con tanta vergogna nei magnifici edifizj di cui fu ornata per lui la città di Praga, e costruì il superbo ponte sulla Muldaw; monumenti che attestano tuttavia la

sua dignità imperiale prostituita in Italia. Accadde anche alla fine dello stesso secolo il famoso scisma che dividendo la chiesa interessò politicamente tanti sovrani a toglierlo di mezzo con sì lenta e debole riuscita dei tentativi che v'impiegarono. Malgrado tutto ciò si conobbe quanto possono in seno a tante calamità i più deboli stati allorchè i cittadini prendendo parte alla gloria pubblica impiegano il possente sussidio della forza morale, tanto efficace specialmente nelle piccole repubbliche.

Vizj e schiavitù.

Eransi già sperimentate, specialmente nel XIII secolo, tutte le amare conseguenze che possono derivare da una libertà debolmente sostenuta per l'incertezza delle costituzioni; e l'odio del popolo contro i nobili, e la difficoltà di una garanzia per l'ordine sociale avevano fatto conoscere come dal seno di quella libertà che tutti volevano, ne emergeva più spesso una compressione fortissima per l'esplosione dei partiti e delle fazioni; ma nullostante fu in questo secolo che preparossi il più grande sviluppo dello spirito umano che dovea presentare le lettere e le arti ai secoli posteriori e alle moderne nazioni. E fu tanto durevole l'effetto delle prime cause, le quali sì alta fecero salire la gloria del nome italiano, che se ne continuò a vedere il risultamento anche attraverso i rovesci più grandi della fortuna e sino in quei tempi infelici che

oscurarono troppo presto la gloria delle armi d'Italia; tempi nei quali la sorte della guerra e l'onore della nazione non più dipendendo dal patrio coraggio venivano affidati alle spade mercenarie e straniere; tanto durar potè quel impulso gagliardo che primo scosse i nostri chiarissimi ingegni ad ogni buon' opera; ed egli è ben certo che debbesi a questo la permanente abbondanza dei talenti nel secolo XIV, sebbene macchiato da piccole e crude tirannie, e sebbene ogni genere di crapula, di violenza, di tradimenti, di veleni, di pugnali, di assassinj restassero invendicati; poichè la prepotenza e il terrore avevano il seggio della giustizia e della ragione, e in confronto del secolo precedente erano scemate le virtù generose degli animi, tenendosi i più destri in maggior pregio dei più valorosi.

Sembra che la riunione dell' Italia in una sola potenza avrebbe in allora potuto consolidare il suo interno regime, e incutere un maggiore rispetto a' suoi esterni nemici allontanando le pretese e i dominj delle case di Svevia, di Angiò e di Aragona, che vennero mai sempre a distruggerla sotto lo specioso pretesto di proteggerla, ne fecero un teatro continuo di guerra, vi mantennero e vi suscitarono diversi partiti per più dominarla, e vi lasciarono vicarj, reggenti e legati d'infanda memoria; ma questo voto della

politica, che qui non è luogo d'esaminare e discutere, non avendo avuto un effetto, ne derivò alle arti un vantaggio sensibile, poichè poterono variamente animarsi e produrre migliori frutti, i quali debbono ascriversi all'analogia di diversi sistemi, e non sarebbero risultati dall'invariabile unità d'un solo regime. Se fossevi stata una sola capitale, sarebbesi anche facilmente veduta un'accademia sola predominare su tutti gl'ingegni, una cabala letteraria avrebbe inappellabilmente pronunciato su tutte le produzioni e un metodo uniforme ristretto avrebbe nelle arti i confini del genio a una sola maniera servile; ma al contrario per le infinite suddivisioni del bel paese, una varietà piacevole di capi d'opera in ogni classe di produzioni riconsola anche al presente l'Italia, e le tien luogo d'ogni altra palma presso tutte le nazioni del mondo.

Magnificenza e gara fra nazioni e potenti, e protezione accordata agli studj.

Quindi il favore e la magnificenza di tanti principi e signori, zelanti per l'onore dei loro stati e per la loro istruzione, moltiplicarono i mezzi per i progressi singolari d'ogni studio. Ognuno sa quanto Federico II fosse versato nelle lettere e nelle scienze, profondo nelle cognizioni della meccanica e nell'esercizio delle lingue, e dura di lui un'opera di ornitologia che nel 1596 fu poi stampata in Colonia, e vuolsi ch'ei fosse il primo scrittore di versi italiani. Fondò scuole

Svevi, e Angiovini

in Sicilia, ove prima non erano che scarsi insegnamenti, protesse i più chiari ingegni di quelle età, e gli fu sino reso tributo di lode da Dante (1). Onora infinitamente il fino tatto di questo principe la scelta di Pier dalle Vigne per suo cancelliere, di cui servissi opportunamente in molte ambasciate. Nè dissimile incoraggiamento ebber gli studj da' figli di Federico Manfredi e Corrado che seguirono le orme paterne nei regni delle Sicilie, calcate anche dai principi della casa d'Angiò, quantunque funestamente per la pace d'Italia introdotti dalla cruda politica d'Innocenzo IV affine di escludere a perpetuità la casa di Svevia. Carlo il primo Angiovino persuaso di fatti come la potenza si accresca per quell'imponente splendore di cui le arti circondano il trono, diede tali suntuose e ricchissime feste nel suo ingresso in Napoli che sorpassarono quant'altro mai di pomposo erasi prima d'allora veduto in Italia.

Romani Pontefici.

I romani Pontefici soli non contribuirono quanto avrebber potuto all'incremento di questi studj. Gregorio IX, Bonifacio VIII, Clemente VI fecero compilare codici di giuscanonico, pei quali ben poco fuvvi di che consolarsi. Innocenzo III si arrogò la parte più importante

(1) Dante de Vulg. Eloqu. c. 12.

del governo temporale d'Europa, e il suo nome pur troppo è coperto indelebilmente dalla macchia d'essere stato l'institutore dell'inquisizione e il promotore della strage degli albigesi. Innocenzo VI giunse insino a riputare Petrarca uno stregone. Il solo bene che fecero questi papi fu quello di accordar privilegj e licenze per le università, e ciò non per animo liberale ma condotti evidentemente dalle viste d'interesse e di convenienza, per l'utilità che veniva da tali grandiosi stabilimenti ove si allevavano migliaja di giovani in quelle nozioni, e secondo quei principj ch'erano più confacenti alle loro viste politiche.

Re di Napoli.

Egli è ben certo che se il valor personale pone i principi nel rango degli eroi, contribuisce non meno alla celebrità del loro nome la protezione ch'essi accordano ai dotti e agli artisti, ai quali spetta il consegnare alla posterità coi loro scritti e coi loro monumenti il ragguaglio delle memorabili imprese. Roberto re di Napoli conobbe tanto quest'importanza, che assai più per cagione di una tal protezione che pel merito delle sue imprese fu lo specchio dei principi dell'età sua. Tutti gli scrittori contemporanei si trovano d'accordo nel retribuirgli gli elogi ch'ei merita, Villani, Petrarca, Boccaccio, l'uno lodandolo nelle sue storie, l'altro avendo disposte molte memorie per esten-

derne la vita, siccome pare (1), l'ultimo ricordando leggiadramente i primi studj di questo signore (2); e finalmente Domenico Aretino, e Benvenuto da Imola comparando la sua sapienza a quella di Salomone, poichè non solo amò egli le lettere, ma ne amò e protesse talmente i coltivatori, che loro aperse la regia, la biblioteca, le braccia; e opere diverse a lui furono intitolate, non tanto come a mecenate, quanto a giudice, dimodochè Petrarca chiamollo il *solo giudice idoneo delle opere d' ingegno che avesse l'Italia anzi il mondo tutto* (3). Tale uniformità di linguaggi non può credersi figlia d'una bassa adulazione, tanto più che Roberto sembra aver preferito d'inspirare piuttosto amore che timore a' suoi popoli.

Signori della Scala

Non minor protezione nel tempo stesso accordavano gli Scaligeri in Verona ai letterati, ricordata da Dante con grato animo nella divina commedia, per quel nobil rifugio che nei tempi delle fazioni essi tenevano pronto a tutti quei profughi ingegni, espulsi dalle persecuzioni, che venivano a ricovrarsi alla loro corte (4)

(1) Petrarca rer. memor. l. III. c. 3.
(2) Boccaccio Geneal. Deor. l. XVI. c. 9.
(3) Petrarc. Epist. Famil. l. I. Epis. I.
(4) Dante Parad. Can. 17

Lo primo tuo rifugio e primo ostello
Sarà la cortesia del gran Lombardo
Che in sulla scala porta il santo uccello.

E singolar cosa riesce in que' tempi che il medesimo *ostello* che accolse esiliato il primo poeta del mondo da Omero in poi accolse anche Uguccione della Fagiuola da principe di Pisa e di Lucca divenuto esule: ed è pur bello pei nostri studj che un tiranno in quel secolo riconosca quasi eguale la sovranità del puro ingegno e la signoria dell' impero.

Che se a gloria si recarono gli Scaligeri l' accoglienza di Dante profugo, non meno ad onore ebbero i Carraresi a Padova d' invitarvi Petrarca, quell' Ubertino da Carrara che tanto promosse gli studj di quell' università, e tenne dodici alunni in Parigi per impararvi le pratiche dell'arte medica, e quel Francesco da Carrara che contrasse col Petrarca tanta intimità, che non sappiamo se fossero più frequenti le lettere che gli scrisse, o le visite famigliari che gli fece, durante il suo soggiorno in Arquà. Ripeter dovrebbesi in questo luogo ciò che fu scritto altrove più diffusamente intorno al favore che i principi Estensi accordarono ad ogni sfera di letterati in Ferrara, la corte dei quali fu delle più splendide per ogni genere di munificen-

ze, e nel 1254 era già piena dei poeti provenzali che vi venivano a ricevere grata e gentile accoglienza, tratti dall'amore che Azzo d'Este nudriva per quel genere di amena letteratura, nella quale era egli stesso oltremodo versato. E non furono sufficienti le turbolenze e le guerre del secolo per distogliere que' magnanimi principi dalla benevolenza verso gli uomini di genio; e lo stesso Petrarca, col quale ebbero quasi tutti contatto, rese a loro comuni le doti dell'animo gentile, e quella finezza di spirito che emana da ogni scritto di quest'autore profondo e leggiadro. Alloggiò egli infatti alla corte di Niccolò II d'Este, del cui animo generoso e cortese serbò indelebil memoria; fu indi ritenuto quasi a forza dai Visconti in Milano tornando di Francia, e contrasse con loro un'intimità singolare infondendo in quegli animi troppo severi l'amor delle lettere e delle scienze. È singolare il vedere come quei potenti signori che si mantennero sempre ignoranti, lussuriosi, feroci, fossero presi da tanta amorosa riverenza verso Petrarca, da concedergli luogo distinto nel regale convito dato con tanta pompa nel 1368 per le nozze di Violante figliuola di Galeazzo con Leonello figlio di Eduardo re d'Inghilterra. Egli è pur vero che un uomo dotto di qualunque genere ha un impero, un vero regno sulla pubblica opinione, e questa

opinione quando i popoli non sono domi e snervati dall' oppressione, producendo sempre la forza di esprimere ciò che si sente, fa una grand' impressione anche nell' animo dei regnanti, e gli obbliga a seguitarla, ed è per questo che gli artisti furono tante volte reveriti dagli stessi re di nazioni generose, non tanto per omaggio alle arti quanto per riverenza di loro medesimi. Le storie in seguito di tempo ci additarono un Francesco I, un Carlo V che stendevano le braccia a' nostri sublimi artefici, e s' abbassavano a raccoglier loro da terra il pennello; e i Gonzaghi e Azzo da Correggio e Pandolfo Malatesta e Niccolò Acciajoli tutti fecero a gara per dar segni di stima e di amore al Petrarca, come attestano le sue lettere e ogni altro monumento della letteratura di quel tempo. Carlo IV stesso, quantunque straniero, non mancò di retribuire all' idolo di questo secolo quelle dimostrazioni che largamente in Italia gli avevano date tutti gli altri potenti e signori, e più volte gli espresse il desiderio di averlo alla sua corte, il che, impedito dalle guerre, fece che gli attestasse coi doni e cogli onori l' altissima stima che aveva di lui concepita.

Carlo IV.

Non farà meraviglia che tanti onori resi publicamente alle scienze e alle lettere producessero nel corso di quest' età un effetto sensibile

Letteratura risorta.

nello sviluppo delle cognizioni e nel progresso dei lumi. La lingua e la poesia, le prime ad esprimere la forza dei sentimenti, furono immediatamente portate alla loro perfezione; vennero allora dissotterrati per così dire i primi tra' classici antichi che giacevano sepolti, e l'idioma del Lazio cominciossi a restituire alla prima eleganza che si era affatto perduta per quella ferrea ignoranza in che si giaceva da molti secoli, diradandosi la quale sensibilmente si resero migliori i modi del dire. I monumenti preziosi dell'arte tornaronsi a venerare, e la terra che veniva escavata per erigere il fondamento ai nuovi edifizj offrì lo spettacolo rinascente dei capi d'opera, che per lunghi secoli ritenne fra le sue viscere salvati dalla persecuzione di barbare età, e a conforto ed esempio delle redivive arti italiane. Si apersero ovunque università e scuole, ed i professori d'ogni parte chiamati non potevano bastare alla generosità dei mecenati, all'avidità degli studenti, allo splendore dei municipj.

Università aperte.

Furono le università erranti da prima, e i professori attiravano la turba degli scolari ai luoghi di loro dimora, ma questi stabilimenti di pubblica utilità e beneficenza non poterono andar disgiunti dalle vicende dei secoli procellosi in cui sorgevano ed ebbero persecuzioni, rivoluzioni e persino interdetti ecclesiastici,

spiacendo che si diradasse quel velo di cui coprivasi la sempre comoda ignoranza adoratrice indifferente non tanto dei misteri del culto e della politica, quanto di quelli della natura. Gelosamente un'università custodiva i suoi professori per tema che passassero sotto i vessilli di un'altra, e quel carattere appunto di gara, di emulazione, di diffidenza che si rimarcava tra le piccole suddivise potenze d'Italia si vide parimente in questi primi più antichi stabilimenti. Tutti gli scrittori si accordano nella preminenza che ebbe sopra tutte le altre l'università di Bologna, gli smembramenti e le turbolenze della quale portarono a Vicenza, ad Arezzo ed a Padova i primi fondamenti di altrettanti studj, che poi in quest'ultima posero profondamente radice nel 1222, finchè la fondazione dell'università di Napoli fatta da Federico II minacciò quasi dell'intera sua distruzione quella di Bologna, che soltanto per nuova lega delle città d'Italia potè opporre barriera a un tanto disastro e sorgere più che mai celebrata e famosa. Non ricorderemo fra le più antiche primarie università le molte altre scuole, di cui già rendono conto gli annali delle lettere e che furono aperte in Ferrara, in Piacenza, in Macerata, in Modena, in Parma, in Trevigi, chiare abbastanza per quella prima età. Successe a quel primo un tempo di maggior luce,

ma non di minori burrasche per gl' instituti delle scienze e delle lettere, poichè l' università di Bologna dovette nel 1316 per l' insurrezione degli studenti in favore di Giacomo della Valenza loro collega, reo di ratto e condannato a perder la testa, dovette dissi, ricovrarsi a Siena e ritornata poi nella prima sua sede sofferse nuove alterazioni e contrasti e le fu forza sottostare a tali vicende che il Petrarca stesso ne pianse la decadenza. Ma a gloria del risorgimento de' buoni studj si aggiunse nel XIV secolo la fondazione di altre due famosissime università una in Pisa ed altra in Pavia.

Prime librerie.

La somma rarità dei libri, il gran prezzo dei pochi codici e delle copie e l'immenso lusso che s' impadronì delle pergamene per difficoltarne l'acquisto con ritardo delle cognizioni, fu ciò che nei primi tempi rese scarsissime le biblioteche, confinate nelle celle dei monaci pazienti che multiplicarono pochi manoscritti preziosi, alternando quel penoso esercizio cogli ozj della contemplazione. Resosi poi più comune l'uso della carta di lino, moltiplicato il numero de' copisti, e resi ingegnosi i letterati nella ricerca degli antichi scritti, noi siamo debitori, singolarmente al Petrarca, di diligenze estreme per rintracciare alcune opere classiche, e ci sono note le somme sue angustie per questa difficile impresa. Si cominciarono nei

tempi migliori a radunare preziose raccolte di libri, che pure possono chiamarsi biblioteche, e queste furono presso Roberto in Napoli, presso gli Estensi in Ferrara, per opera di Galeazzo Visconti in Pavia, e presso Giovanni Galeazzo in Milano. Nè soltanto questi principi, ma anche i privati signori raccolsero simili depositi dell' ingegno tanto preziosi, e i letterati medesimi se ne arricchirono, giacchè più d' ogni altro avevano il tatto e l' accortezza per rinvenirli. I Gonzaga, i Malatesta, Boccaccio, Petrarca, Coluccio Salutato, le chiese, le abbazie furono doviziose di così sontuosi corredi, e si posero in tal guisa un po' più in circolazione quei lumi che fino a quel tempo erano rimasti sterilmente sepolti.

Poesia.

Queste protezioni d' illustri mecenati, questi mezzi possenti accordati con tanta efficacia e mutuamente sostenuti per l' immediata relazione tra la dilatazion del potere e la propagazione dei lumi, svegliarono in poco tempo una folla d' ingegni che resero chiara l' età in cui vissero e lasciarono unito all' onorevole memoria loro il benefizio più liberale di cui goder potesse la posterità. Non richiameremo alla mente de' lettori i nomi di tutti que' primi che si distinsero nei sacri studj, nella filosofia, nelle matematiche, nella medicina, nella giurisprudenza e nella storia, essendo nostro og-

getto il cercare una corrispondenza più immediata tra coloro che coltivarono le lettere e quegli altri che dedicaronsi alle arti. La poesia provenzale cominciò a cedere il suo luogo alla poesia italiana tosto che formandosi la lingua si vestì di eleganze e di perspicuità, e colla dolcezza de'suoi accenti convinse della somma proprietà e pieghevolezza sua ad ogni modo di espressione e di melodia. Sia che ai Siciliani o ai Toscani debbasi attribuire il primo mezzo d'aver dato i versi all'Italia, vero è che fino dal tempo di Federico II la poesia italiana godè protezione e fu coltivata alla corte medesima. Dante il rammenta encomiando gli antichi poeti che il precedettero, ma quei che prevalsero furono Guido Cavalcanti, Jacopone da Todi e specialmente Guido Guinicelli bolognese, che Dante chiamava padre suo e dei migliori che poetarono.

Quand' i udì nomar se stesso il padre
Mio, e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amor usar dolci, e leggiadre (1).

Dante.

Finalmente nel bollore delle fazioni può dirsi ch'emergesse egli stesso gran filosofo, teologo

(1) Dante Purgat. Cant. 26.

sommo, critico profondo e divino poeta, il quale ritrasse nella sua commedia il costume de' tempi e vi stemprò la parte più sublime di queste scienze; egli grande dipintore e meraviglioso espresse con mille nuove invenzioni e colori tutti gli affetti dell'animo che sono da umana fantasia comprensibili in quei canti che servirono e serviranno mai sempre d'inimitabil modello alla posterità. Da Omero in poi la materia di tutti i poemi delle varie nazioni del mondo non presenta che battaglie navali o terrestri, duelli, amori, giuochi, incantesimi. Ma Dante seguì un nuovo cammino, e a nulla gli valse per l'originalità del suo genio quello tentato dagli altri. Egli piglia le principali passioni dell'uomo, le mette in azione, ne fa nascere opere di virtù o di vizio ch'egli vitupera o esalta, e dall'eterna giustizia fa premiare o punire in un altro mondo e in questo glorificare o infamare. Nuovissimo nella materia egualmente lo fu nello stile, che niuno ebbe mai sì rapido, sì evidente, sì pieno sempre di vita. Pare a dir vero che d'un salto il più ardito si elevasse per la forza impetuosa d'un genio straordinario la poesia a quel grado che certamente non fu mai sorpassato in profondità di pensieri, in sublimità di concetti e di espressioni; ma trovasi alle volte nell'esame di alcune circostanze particolari la ragione di questi slanci

che quand'anche non siavi di fatto quella politica libertà (che vuolsi tanto alle arti propizia, e che da Winckelmann si adduce come la principal causa della loro perfezione nella Grecia) l'artista o il letterato può null'ostante nell'infelicità dei tempi costituire a se stesso un tal genere di libertà che non inceppi i suoi pensieri e le sue produzioni. La bile feroce che spirano i versi di questo poeta, la sua franca esposizione che ci dipigne l'accanimento delle fazioni allora ardenti in Italia, fanno ben fede come l'anima sua bollente e sublime si teneva in uno stato di ammirabile indipendenza malgrado le fiere persecuzioni e il duro esilio dalla sua patria.

Dante non solo impresse ne' versi il suo carattere morale, ma vi scolpì quello dei tempi con orme forse più profonde che non l'ha fatto la storia; giacchè nella storia interviene un terzo *disappassionato narratore* quando nel nostro poeta (il più drammatico di tutti) intervengono gli stessi autori dei fatti non raccontati, ma quasi nuovamente, operati. Massimamente perciò Dante è più poeta d'ogni altro, perchè egli è come *scultore* le cui figure parlino e si muovano; e la storia poeticamente espressa, oltrechè sarebbe la sola veramente opportuna per insinuarsi nell'animo dell'artista, sarebbe anche la più conveniente per conser-

vare alla posterità l'effigie dei secoli con tinta più succosa e con effetti di luce più brillanti e caratteristici.

Petrarca.

Non tardò punto a conoscersi in Italia come l'indole non solo degl'abitanti, ma quella ancora della favella gentile prestar si poteva al vario genere della poesia, allorchè comparve Petrarca col soave linguaggio d'amore e con tanta originalità di leggiadra esposizione. Egli non fu l'inventore del genere platonico di poetare mentre dai trovatori provenzali e da molti italiani fu preceduto, e il Cavalcanti e Dante da Majano e Cino da Pistoja tennero quel modo, per non dire della perfezione a cui lo condusse Alighieri nel suo canzoniere e nella vita nuova, ma Petrarca divenne il maestro di una tale armonia, di un suono soavissimo nel maestoso e nel flebile e di una rotondità che non potè più agguagliarsi. Ben si comprendono quali sieno le difficoltà da lui superate e nascoste dal velo di un'apparente facilità, quando si tenta di cercare fra' suoi narcotici imitatori alcuno che meriti di venir seco a confronto. Non avvi forse chi abbia un maggior dritto a un posto luminoso nelle lettere italiane di Francesco Petrarca; poco essendo che tra primi maestri del parlar gentile tanto a lui debba la volgar poesia; ma nessuno lo vinse nella diligenza, allora sì rara, di ricercare ogni antica preziosità in ogni

genere di monumenti, dimodochè pieno di fervore per la gloria d'Italia fu sempre pronto ad ogni tenzone per sostenere i pregj di questa nostra madre terra contro gli aspidi e gli strali della gelosa invidia straniera. Non fuvvi genere di studj nei quali non esercitasse il suo ingegno, e poeta non tanto quanto storico, filosofo, oratore, si rese chiaro per ogni scientifica e letteraria disciplina. Pare che nell'età sua fosse egli trascelto per ricevere in nome delle lettere rinascenti la più luminosa ricompensa che si fosse mai tributata agli uomini di raro ingegno. Parigi e Roma, le due primarie città di quel tempo, si disputarono l'onore d'incoronarlo. Il senato di Roma ai 23 agosto 1340, e nello stesso tempo il gran cancelliere dell'università di Parigi Roberto Bardi italiano, diressero a Petrarca il medesimo invito. Ma il nostro poeta non esitò a salire il campidoglio, tratto dall'amore e dal rispetto per l'antica regina del mondo, e nel 1341 dopo dodici secoli che le armi avevano cessato di far vedere le processioni trionfali per la via sacra, fu riserbato alle lettere uno spettacolo sì commovente.

Boccaccio, Dino Compagni, Domenico Cavalca.

Se quel secolo fu veramente glorioso per essere illustrato nella poesia da Dante e dal Petrarca, non fu meno insigne per i primi aurei prosatori che condussero la lingua italiana a tal grado di perfezione e di gusto, che a quel-

lo conviene richiamarla pur anco ogni qual volta avviene per troppa licenza moderna che si scosti e allontani. Prosa un po' dura egli è vero, ma concisa, robusta e filosofica fece Dante nella vita nuova e nel convivio. Copiosa nelle voci e nelle maniere e ricchissima per i modi coi quali esprimer cose famigliari e non comuni la estese Boccaccio, che fu spesso intricato, oscuro e manierato; divina la scrisse Dino Compagni coetaneo di Dante nei tre libri di storia fiorentina dal 1280 al 1312, opera che non è da posporsi a Sallustio, opera classica estesa con una lingua precisa, evidente e dalla quale attinse poi gran parte del suo stile il Davanzati. Nobilissima prosa, perfetta, chiara, limata infine scrisse in quel tempo Frate Domenico Cavalca, che sebbene ceda al Boccaccio nella abbondanza dei vocaboli e dei modi, in ogni altro pregio di stile molto lo supera; e questo ultimo appunto servì più d'ogni altro a ciò cui si prestarono le arti rinascenti che trattarono presso che soli soggetti religiosi, ed egli impresse il suo stile d'una soave affettuosa e nobile divozione, che vince direbbesi quasi in dolcezza le profane delizie degli altri scrittori. Di questi due ultimi prosatori abbiamo preferito di far menzione tra molti altri assai lodevoli di quel secolo, poichè questi sono i forse men conosciuti.

Le guerre non impedirono gli studj.

Pareva che quelle aspre vicende che pel regno dei due Federici, le due leghe lombarde e le due lunghe lotte fra l'autorità reale e la libertà divisero e lacerarono l'Italia, dovessero anche inceppare ogni talento e ritardare o impedire qualunque produzione luminosa, ma ciò non tolse punto alle arti di elevarsi grandiosamente risorgendo del pari colle lettere, in grazia della legislazione, del favor dei potenti e di quel genere di nobil ambizione che non si appaga di un merito o d'una gloria che possa dirsi seconda; e quanto più nelle civili depredazioni il ferro ed il fuoco desolava e struggeva, sorgevano tanto più dalle ceneri e dalle ruine i nuovi monumenti dell'arte rivestiti di una eleganza che da molti secoli non s'era veduta. Il contrasto, convien confessarlo, non avvilisce gli animi, ma esercitando le forze le aumenta, e la sola oppressione secondata da un'obbedienza passiva è quella che le annichila. Per nulla toglieva dai nobili esercizj delle arti e delle lettere il mestiere dell'armi, che per costituzione, quasi di nostra natura, diventa il dovere da cui nessuno può dispensarsi suddito o cittadino. Ma le guerre del XII e del XIII secolo erano il più delle volte tali che non sottraevano le fortune e le persone dal poter fare che prosperassero tutti i diversi rami della forza e della grandezza della nazione, e

volentieri ci esprimeremo in questo luogo coi sensi dell'eloquentissimo scrittore sig. Sismondi, che tanto bene conobbe e tanto bene rappresentò quei tempi italiani. Nelle prime repubbliche d'Italia la guerra non era ancora un mestiere, nè v'era soldato mercenario che fosse straniero all'oggetto della querela. Battevasi dinanzi alle mura della città minacciata per sostenere la propria causa e animato da una forte passione. Se i combattenti nella giornata della battaglia sopravvivevano, tornavano la sera nelle pareti domestiche tra le braccia dei figli e delle spose; se venivano feriti, le madri pietose e gli amici tenevan cura di loro nei proprj letti, che l'uso degli spedali non aveva per anco estinta la tenera pietà nei petti italiani; e se cadevano, era alleviato il dolore dall'altissimo sentimento d'esser periti in difesa della patria, in tutela dei domestici lari. In questo modo non v'era braccio sottratto dallo alzar monumenti alla gloria, non fortuna che non si unisse ai pubblici bisogni con zelo spontaneo per l'onor delle nazioni, non letterato o politico, artista o sacerdote, e quasi neppur v'era distinzion di rango o di sesso che ad alcun individuo permettesse di restare spettator freddo e indolente lontano dai perigli senza che prendesse una parte attiva nel pubblico

interesse. L'Italia poteva allora dirsi più agitata che infelice, poichè incessantemente lo sforzo e l'energia dei cittadini sosteneva con mirabile accordo quella fortuna che dai sopravvenienti disastri minacciava d'esser distrutta. In tal modo l'autorità, le ricchezze, il commercio convertirono ogni loro mezzo e diressero tutta la loro attività per rendere le città di Italia oggetto di meraviglia e d'invidia ai vicini e ai lontani.

Emulazione e ambizione sostengono le arti.

Quei decreti onorevoli, la cui mercè furono inalzati tanti superbi edifizj de' quali abbiamo parlato nel precedente libro allorchè si è tessuta parzialmente la storia di molti di questi, ci fanno conoscere con molta evidenza fino a qual segno giugnersi possa per emulazione generosa. I molti palagi dei comuni che si videro eretti in tanti luoghi, e singolarmente in Padova e in Vicenza dopo che il libero voto dei cittadini elesse i capi dei municipj (ai quali conveniva assegnare una nobile residenza, riservando il tempio esclusivamente agli oggetti del culto e impedendo che più servisse ai congressi e alle radunanze della moltitudine per i pubblici affari), gli acquidotti e le darsene che costruirono i Genovesi, i canali che s'introdussero per tutta la Lombardia, le città che sentendo l'importanza di poter difendersi da se medesime si ricinsero

di mura, le torri inalzate con tanto ardimento, e in fine le chiese di cui abbiamo abbastanza parlato, furono altrettanti trofei che le arti inalzarono alla costituzione di que' tempi che ci lasciano tuttora uno spettacolo d'ammirazione e di riconoscenza.

Capitani assoldati e truppe mercenarie degradano l'Italia.

Ben diversa cominciò ad essere l'indole della guerra verso la metà del XIV secolo, nel quale dopo la stanchezza in cui trovaronsi tanti stati per le crudeltà e le tirannie degli Ezzelini, degli Scaligeri, dei Duchi d'Atene, dei legati della corte d'Avignone, e particolarmente dei Visconti, cominciaronsi ad assoldare bande straniere e si cinse tanta parte d'Italia degli altrui ferri. Le compagnie d'avventurieri formate da ogni parte aprirono nella carriera militare e nel preciso mestiere di soldato mercenario un ricovero a tanti individui valorosi per trovare nel campo della gloria quella libertà che aveva perduta la loro patria, e per battersi in qualità di soldati con quelli oppressori coi quali non potevano più misurarsi come cittadini. Quel tempo è memorabile per le terribili compagnie dei Guarnieri, dei Landi, degli Anichini di Bongart, dei Monreali, dei della Rosa, dei Brettoni, dei Giovanni Acuto, che indifferenti all'amor della patria, servivano indistintamente per un salario convenuto e per un tempo determinato ora la causa della mo-

narchia, ora quella delle repubbliche, e per sola ragione di calcolo e di bottino vendevano il loro valore, mettendo all'incanto del maggior offerente con strano mercato la loro vita. I veneziani singolarmente, che sui mari avevano col loro braccio resa tanto temuta l'insegna del leone, allorchè dilatarono sulla terra la loro potènza, non vennero a cimento che per via di denaro coll' altrui spade. Ma eccoci ancora a dover riconoscere a disinganno di chi voglia ridurre tutte le cose a invariabil sistema, che sebbene questa specie di degradamento della nazione paresse dover imprimere sulle arti e sulle produzioni tutte dei liberi ingegni una traccia che ne ritardasse i progressi; e sebbene si vedessero unite tante apparenti contradizioni, nullostante sempre più ci confermeremo colla storia delle arti medesime, come la prosperità dei tempi non sempre accompagni i successi dell'ingegno, e che la pace e la libertà, che le virtù morali e la stabilità dell' ordine sociale non sono così strettamente indispensabili come si crede per l'incremento delle arti e delle lettere; che in fine è forse diverso il principio che può farle risorgere da quello che ne mantiene e alimenta lo splendore e i progressi. Non avvi ordine politico di cose che impedir possa lo sviluppo degl'ingegni nelle arti, quando non estingua in generale le at-

tività degli animi. Il barbaro dispotismo bizantino soltanto è quello che presenta nella storia lo stato d'inerzia e di quiete per cui gli spiriti addormentati in qualunque altra cosa non sono più in istato di elevarsi per gli esercizj dell'intelletto. Quella triste meteora coprì tanto spazio di terra che parve assiderare di un torpore fatale quasi tutto il genere umano, e ci convien confessare colle pagine della storia alla mano e coll' esperienza dinanzi agli occhj, che qualunque stato di veglia può produr qualche cosa, ma il solo sonno è sterile ed è sterile di qualunque frutto.

L'Italia è oppressa ma si sostengono gli studj.

L'Italia meno libera di fatti che nei secoli precedenti, meno valorosa, poichè oltre il servirsi d'armi non sue l'invenzione dell'artiglieria aveva sostituito alla prontezza del nudo coraggio altre forze infernali soggette alla freddezza del calcolo e della misura, l'Italia lacerata da tanti piccoli tiranni, divisa sì lungamente dallo scisma di religione, pur nullostante non vide languire i suoi studj. Gio. Galeazzo Visconti fra gli altri, che non espose mai la sua vita agl'incerti rischj dell'armi e si confinò nell' interno della sua abitazione circondato dalla diffidenza e dal sospetto, forse memore del modo con cui si affrettò di succedere allo zio Bernabò, ebbe la destrezza di riunire ai vizj, pei quali è detestabile la sua memoria,

molte splendide qualità, amando e proteggendo le lettere avendo un infinito gusto per le arti, e generoso e magnanimo elevando monumenti magnifici nella sua capitale, siccome abbiamo avuto luogo di osservare.

Cause per cui si tennero in onore le arti.

Influiscono dunque per le arti alcune cause che sono più efficaci del clima, delle ricchezze, della pace, della libertà, e talvolta quando una di queste si crede essere la motrice primaria dei loro progressi, cede il suo dominio ad un'altra, e influendo a vicenda e alternandosi con una contradizione soltanto apparente, ci fanno perdere di vista i tanti avvenimenti anteriori che giustificano i successi più recenti. Chi non vede di fatti come gli stessi Greci maestri di tanto sapere, erano essi pure celebrati non tanto per le loro discordie, i loro odj, le loro guerre, quanto per i loro capi d'opera più distinti, e ch'egli è pur duopo di attribuire piuttosto all'urto veemente dell'irrequieta emulazione, di quello che ad un'indolente tranquillità? Se dal furore dei partiti e dal bollor della guerra fossero fuggite le arti, chi le avrebbe mai viste prosperare cotanto nell'Attica sempre sconvolta, posta dai Persiani a fuoco, tiranneggiata da Pisistrato, assoggettata da Lisandro, poi tolta dalla tirannia da Trasibulo, oppressa dai Macedoni, saccheggiata da Silla e distrutta poi finalmente dai Romani senza pietà? Egli può

dirsi anzi che in queste terribili procelle l'uomo viene spinto dalla necessità e agitato dalla violenza delle passioni, costretto a sviluppar le sue forze, quelle medesime forze ch'egli stesso ignorava di avere, poichè mai poste a cimento, e che nei tempi di calma si ascrivono a prodigj maravigliandosi degli effetti singolari non tanto della sua grandezza, quanto ancora del suo avvilimento. In seno ai disastri più grandi e nei maggiori rovesci della fortuna l'ingegno si affina ed è quegli che regge le braccia de'combattenti e dirige il coraggio tanto a difesa di un soglio come della patria libertà, e in quel caso le arti soccorrono a mantenere l'esaltamento delle immaginazioni e a perpetuare la memoria dei fasti egualmente che dei delirj degli uomini. Come potrebbesi senza di queste mantenere il caldo dell'entusiasmo, e nella ruina che seco trae la patria, le leggi e ogni più caro oggetto delle umane affezioni, veder rialzarsi da una fazione quei monumenti che l'opera di un'altra aveva già ferocemente distrutti? Scosse violente, che non si oppongono alle arti ed al gusto, anzi talvolta vi contribuiscono con quegli stessi impulsi che sembravano minacciarne la distruzione e l'avvilimento. È vero che alle grandi rivoluzioni succedono (qualche volta un po' tardi) tempi di felice tranquillità; ma però è altresì vero che il pa-

cifico ulivo s' intreccia agli allori fumanti di sangue e che la gloria della pace non è altro che l' eredità dell' infelice età che l' ha preceduta. La storia dei secoli di Alessandro, di Augusto, dei Medici e di Napoleone verranno a confermare questa incontrastabile verità.

Spirito di religione.

Fra le cause particolari però per le quali risorsero le arti in Italia conviene ascrivere in questi primi tempi, oltre le già accennate che dipendono dalla forma del governo, dal favor dei potenti, o dalla gara delle nazioni, lo spirito di religione, singolare a dir vero in quella età che influì su tanti studj e in modo poi segnalato produsse alla pittura un gran numero di lavori. Ogni qual volta le cose di religione hanno esercitato il loro influsso, hanno prodotto un mirabile effetto sulla moltitudine; e non solo dirigendo lo spirito publico e favorendo le dolci inclinazioni della natura coll' insinuarsi nel cuore a moderare tante umane azioni, ma hanno invaso ogni altro dominio, inclusivamente quello della ragione, allorchè ciò secondar poteva l' interesse e la fina sagacità della politica. Non è nuovo nelle storie del mondo l' effetto che da tal causa viene promosso e segnatamente poi nell' età di cui parliamo. Ignoranti com' erano la più parte dei signori e potenti, abbisognavano pure per ogni oggetto, la cui definizione non stava sulla punta della

spada, di alcuno che col sussidio delle lettere s'interponesse nelle cose di giurisprudenza, di legislazione, di economia, di politica. I frati erano i soli presso i quali rimaste come in rifugio le lettere sapevano più degli altri leggere e scrivere, essendosi qualche traccia di studj presso loro coltivata malgrado l'inerzia della contemplazione. Se i frati, come è pur vero, facevano gli statuti delle repubbliche, s'interponevano nelle paci, se quei popoli all'uso dei romani radunavano nei templi il consiglio pubblico per comporre le alleanze e le leggi e per deliberare delle guerre e delle imposte, non è meraviglia dell'ascendente che la religione prender doveva nelle arti attesa quest'immediata influenza de'suoi ministri nelle cose pubbliche e nella sorte delle nazioni. Nel 1254 fu eletta la chiesa di S. Lorenzo pel congresso in cui si firmò l'alleanza tra i Guelfi di Firenze e quei d'Arezzo, in presenza dei sindaci di ambe le parti e di tutti i grandi; come pur anco sono celebrate da storici fiorentini le adunanze che si tenevano in S. Pietro in Scheraggio quando i signori non avevano ancora il palazzo di Piazza, solamente terminato circa il 1300. Quivi trattavansi anteriormente le paci, le guerre e le riforme, e chi volesse venire a simili enumerazioni troppo avrebbe da riportare, poichè ciò che osservasi in Firenze può dirsi

che avvenisse dovunque. Già fino dal X secolo si sa che il segretario di Berengario II era un canonico di Pavia chiamato Liutprando; tutti i più antichi scrittori di storie e di cronache erano frati o prelati, e ognuno si sovverrà a questo proposito di frate Giovanni da Vicenza e di frate Giordano da Padova eloquenti pacificatori di cento popolazioni nel tempo delle maggiori discordie d'Italia e in seguito poi fatti magistrati primarj e legislatori. Non parliamo del fanatismo che Pietro l'eremita aveva già per lo addietro suscitato in Italia e in Europa onde armarla nella prima crociata, nè di quanti altri individui dagli eremi o dai chiostri si mossero per influire nelle cose del mondo. Si osservò dal Giulini nelle sue memorie storiche di Milano che nei secoli bassi fu sino fatta dallo scarpello onorevole memoria d'un frate Jacopo che vedeasi scolpito alla testa delle truppe, allorchè dopo la disfatta di Federico per opera della lega lombarda sul finire del secolo XII fu rioccupato Milano da' bresciani, cremonesi, bergamaschi ec. in tonaca, col capo scoperto, con un vessillo in mano su cui vedesi una croce, questo (che realmente pare un frate) precede le truppe dinanzi all'ingresso di Milano, ed è seguito da due personaggi di alta distinzione pel loro abbigliamento. In questo basso rilievo, che tuttavia serbasi sull'antica porta romana,

e di cui parleremo più innanzi, veggonsi le seguenti parole al di sopra della citata figura Frater Jacobo (1).

La religione in quei tempi essendo una gran base degli stati teneva anche luogo d'ogni pubblico spettacolo, e le feste che cominciarono a usare, le macchine, i trattenimenti pubblici non furono allora altro che oggetti religiosi, come i misteri di Cristo, i miracoli dei santi, e simili altre rappresentazioni, per il che non sarà meraviglia che si destasse nei cuori tanto calore, e che in tutte le produzioni delle arti nascenti, e particolarmente nella pittura, si ravvisasse tanta espressione e tanto affetto che poco a poco nelle età posteriori si andò dileguando. Le processioni dei penitenti bianchi, che da un estremo all'altro d'Italia movevano le popolazioni e presentavano di continuo atteggiamenti di compunzione agli occhi degli imitatori della natura, dovettero necessariamente moltiplicare le occasioni di scolpire in ognuna di tali produzioni quell'espressione che caratterizzava un numero tanto esteso di persone attaccate di buona fede alla religione con tutti i segni della vera divozione quanto alle esteriori forme del culto.

(1) Giulini T. IV lib. 64.

Nel XIII secolo il Carroccio che era divenuto il palladio di ogni città, e la cui perdita in battaglia tenevasi per la maggior ignominia, portava unito allo stendardo del comune il sacro emblema di Cristo che riuniva negli animi come inseparabili oggetti l'amor della patria, e i sacri doveri della religione. La divozione era quella in somma che riuniva ed eguagliava tutte le condizioni, età e sessi di persone al medesimo oggetto con quella spontanea alacrità che fa cessare in noi la meraviglia se si riflette al rapido e straordinario modo con cui si erigevano immensi templi con mediocrissima spesa. Riferisce il Tiraboschi che per la chiesa dei domenicani di Reggio eretta nel 1233, età comune a quasi tutti gli altri edifizi di simil natura, trovasi in un antica cronaca che *tam parvi, quam magni, tam nobiles, quam pedites, tam rustici, quam cives ferebant lapides, sablonem, et calcinam supra dorsum eorum.... et beatus ille qui plus portare poterat, ec.* Non eravi bisogno in quell' età d' impiegare quei mezzi che cominciaronsi ad adoprare un secolo dopo, perchè la divozione era candida, ingenua e l'amor di nazione fortissimo sprone ad ogni impresa. Si conserva una bolla in pergamena con miniature che forse stette lungamente appesa in luogo pubblico in Milano, con cui nel 1441 Eugenio papa concesse indulgenza a

chi pagava cinque fiorini per la fabbrica del monastero delle monache dell' Annunciata, e veggonsi dipinti quelli che pagano tirati dagli angioli e abbandonati e respinti dai demonj (1).

Siccome poi abbiamo detto delle lettere che in mano dei frati avevano conservato un filo di vita, così anche delle arti può dirsi ove si rifletta a' codici miniati, che pure sono quasi l'anello intermedio che fia più visibile fra le arti decadute e le arti risorte; oltre a che si dedicarono i frati in quel primo tempo anche alle arti dell' edificare, operandosi da loro insignemente. Si vegga una lunga eruditissima nota del Bottari alla vita di fra Giovanni Angelico nel primo volume del Vasari, e vi si troveranno in lunga serie registrati moltissimi frati autori di grandi opere nel XIII e nel XIV secolo (che qui lungo saria riportare) i quali non isdegnavano allora di por mano all'archipenzolo e alle seste, del che a poco a poco perdettero l'usanza. (2). Ciò in qualche maniera servì di

(1) Archivio reale di Milano.

(2) È strano che quasi coperti siano di oblivione i nomi di fra Ristoro e di fra Sisto fiorentini, autori dei principali ponti sull' Arno in Firenze, di molte volte nel palazzo pubblico di quella città e del vaticano in Roma: e come non si nomini quel fra Jacopo Talenti da Nipozzano che unitamente ai suddetti fece tante fabbriche in Firenze e costruì la chiesa di S. M. Novella, la sagrestia e l' ampio ed elegante cappellone degli spagnuoli. Questi architetti del

compenso al ritardo che le arti provarono per il troppo coltivarsi la giurisprudenza civile e sacerdotale e la dialettica sofistica, in cui molti ingegni si occuparono sedotti dalla cupidigia della fortuna e anelanti della gloria coi mezzi anche più illiberali. Il poco studio delle scienze fisiche e matematiche non produsse tanti discapiti per le arti e le lettere quanti ne vennero dal troppo dedicarsi alle scuole suddette, anzi avvien qualche volta che i risultati preziosi delle scienze del calcolo e le scoperte che tolgono il velo della natura restringono il genio delle arti, imbrigliano l' immaginazione e diminuiscono la forza di un possente sussidio, *del meraviglioso*. Che se questi studj severi ed esatti rattemperando l' impeto delle passioni e dell' immaginazione rallentano il progresso del-

secolo XIII hanno tanto diritto alla nostra riconoscenza, quanto che precisamente da loro hanno principio i fasti del risorgimento dell' architettura, e dopo gli architetti pisani e i costruttori della basilica di Venezia meritano il primo luogo in Italia. E chi mostrò maggior ardimento di quel fra Giovanni dell' ordine degli eremitani di S. Agostino ingegnere del comune di Padova, autore fra le altre cose del modello del celebre coperto della sala della Ragione e adoperato ancora dai comuni di Bassano e di Trevigi? E quali furono i giudici fino dal secolo XIV per le quistioni insorte tra ingegneri italiani e fiorentini in Milano nell' occasione della fabbrica del duomo, se non se i due frati architetti mastro Giovanni da Giussano domenicano, e mastro Andreolo de' Ferrari francescano?

le arti quanto alle cause da cui esse muovono, vi giovano poi molto allorchè si considerano come altrettanti mezzi dai quali dipendono le meccaniche esecuzioni delle medesime, allorchè s' avviano alla perfezione nei tempi migliori. Tutta la ragione delle arti ritrova allora le sue basi nella scienza, e i secoli del Vinci e di Galileo ce lo potranno dimostrare a suo luogo, allorchè questi vestì d'immagini feconde e poetiche le profonde sue dottrine, mentre quegli non ebbe chi più matematico fosse di lui nello esercizio delle liberali sue professioni.

Ignoranza delle antiche storie prima delle versioni dei classici.

La pochissima cognizione della storia greca e romana produsse anche una certa tal quale originalità, che da così fatta privazione, oserei quasi dire, ne trassero le arti più conforto che danno; poichè più lungamente potè conservarsi il vero linguaggio dell'espressione. E sebbene ciò possa avere l'aspetto di un paradosso, riflettasi che allorquando noi vogliamo esprimere greci e romani che non abbiamo mai visti, abbiamo bisogno di molto sussidio per mettere la fantasia in uno stato fuori della natura dei nostri tempi, ed esaltarla con tale sforzo che può facilmente condurla sul falso. Il solo mezzo efficace è la storia, ma questo mezzo essendo comune e lo stesso per tutti, ne viene la conseguenza che si offre anche sotto lo stesso punto di vista ad ognuno, e porta

all' immaginazione la stessa scossa, ricevendo quell' impressione che vuol darsi a bella posta lo storico. Ma così non succede ove l' artista dipingendo le cose che gli colpiscono i sensi può a suo talento guardarle sotto un diverso aspetto e prenderle da quel lato che seconda di più i principj dell' arte sua e che può non rassomigliare al punto di vista che presenta lo storico. Veggiamo talora, che due ritratti rassomiglianti al medesimo originale, non troppo somigliano tra loro per la diversa manierà con cui hanno veduto gli artisti, consultando pur sempre la stessa natura, ma conservandosi in amendue un carattere di espressione però sempre originale, espressione che si perde ove i due ritratti sieno tratti da un modello non vivo ma dipinto, poichè astretti a vedere cogli occhi per così dire un terzo, che loro serve di norma e non liberi per consultare a loro talento il modello parlante della natura. Così lo storico strascina spesso l'artista a vedere a suo modo, gli presenta ciò che torna in acconcio al suo piano, e il pittore per conseguenza non vede più cogli occhj proprj, ma riferisce soltanto un racconto di cui non è responsabile, spesso copiando il quadro abbozzato da un altro, il che porta necessariamente a una contenzione di spirito infinita e a mancar troppo spesso della parte più sublime dell' espressione.

Non pretendiamo però da tutto ciò derivar assolutamente, che mediante le storiche relazioni non possano farsi dall'arte bellissime composizioni, ma intendiamo di dire soltanto che se da'nostri artisti si fossero veduti i gran fatti della Grecia e di Roma, i trionfi, i sacrifizj, le gesta, le azioni tutte eroiche di quelle età privilegiate, le avrebbero assai meglio dipinte di quello che per averle soltanto lette in Plutarco, in Pausania, in Svetonio, in Tacito. Quanta minor convenzione sarebbevi! quanta più verità! quanta più commozione! Debb'esser ben sensibile la differenza dell'ammirazione eccitata dai racconti che la generazione passata trasmette alla presente, da quello stupore e da quell'interesse che ispirar possono le produzioni delle arti portanti il vivo e vero carattere del secolo, le quali tramandano un quadro chiaro e parlante alla posterità. Pausania però visitando per tutta la Grecia tanti monumenti bellissimi, che sussistevano in mezzo ad altri più rovinati, potè da quelli raccogliere notizie di fatti insigni in quelle opere egregie rappresentate; ma la stessa di lui mente dovette elevarsi per forza di più astratta ammirazione dipendendo dalla reminiscenza di fatti che a lui medesimo non erano contemporanei; e se meno chiara, distinta e calda fu la sua impressione di quello che se foss'egli stato testimonio oculare dei

fatti, come poscia non dovrà in noi essere languida, debole, spesso confusa e sempre imperfetta, se dalle sue descrizioni e narrazioni dobbiamo riceverla, di maniera che il risultato nostro non sarà che un mero riverbero, anzi una copia della copia medesima?

Studio della natura.

Allorchè i padri delle arti rinascenti dipingevano tentando la sola imitazione della natura, senza aver mai sott' occhio le pitture dei secoli che furono molto tempo dopo dissotterrate, non avevano altro in vista che processioni, orazioni, non esaltavano la loro mente d' altro che di miracoli; e senza che la filosofia loro rapisse la piacevolezza e la commozione de' loro dolci convincimenti, portavano nelle rappresentazioni di quelle azioni tutto il calore dell' espressione. Videsi in quei pochi semplicissimi segni tanto più cuore e tanto maggior verità che allor quando l' arte s' accorse di avere più estese forze e fece soggetti del suo pennello argomenti dettati da storiche relazioni. Lo studio del cuore e della natura era quello per cui anche Dante confessò d' avere superati i suoi antecessori:

Io mi son un che quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo' significando. (1)

L'evidenza dell'espressione risulta dalla forza con cui si sente ciò che si vuol esprimere e dall'uso facile de' mezzi convenzionali e artificiali di dare sensibil corpo agl' interni concetti. Gli artisti del 1500 avevano tanti maggiori mezzi d'arte, ma sentivano più debolmente; quelli del 1300 e del 1400 avevano mezzi più scarsi e sentimenti più vigorosi; e quelli del 1000 mancavano di mezzi e di attitudine al sentimento. I due difetti nascevano dalla stessa cagione, cioè dall'ignoranza, e conviene esser fuori della barbarie ed in una cultura più che incominciata per sentire affetti che possano divenire soggetto di arti. La somma sensibilità acuisce l'ingegno a trovare i mezzi di espressione, ma dei mezzi può bensì farsi tradizione o fidecommesso quando ciò non può farsi della sensibilità, e quindi possono rimanere i mezzi dell' esecuzione anche quando le succedute generazioni abbiano molto raffreddato l'ardor del sentire. Se questa freddezza molto lungamente dura, può indur negligenza nel conservar la tradizione de'sopraccennati mezzi,

(1) Dante Purg. Cant. XXIV.

e quindi scapitarsi anche nell' altro principal elemento dell' espressione: per questa via le arti pur troppo si vanno allora perdendo.

Primi monumenti inalzati dalla scultura.

Molta parte di queste osservazioni può estendersi anche alla scultura che trattò dapprincipiò molti argomenti comuni alla pittura, sempre per servire alla religione, come si vede esaminando gli architravi scolpiti con bassi rilievi sulle porte di molte antiche chiese e i compartimenti dei pergami. Fu poi la scultura riservata più particolarmente alla gloria dei personaggi distinti, tributando loro gli onori del monumento in memoria delle azioni che li qualificarono. Gl'illustri depositi di Taddeo Pepoli signore di Bologna, di Guido Tarlato vescovo e signore di Arezzo, di Cino Sinibaldi insigne letterato di Pistoja, di Acubea Lusignana benefattrice generosa del convento di Assisi, dei Scaligeri in Verona, che riportiamo in questa opera disegnati, oltre molti altri sparsi per tutta l'Italia dei quali facciamo discorso, mostrano essi pure ove una semplicità assai naturale, ove un'espressione assai commovente, ove tutti gli sforzi dell'arte per far onore a'distinti personaggi a cui sono dedicati. L'esame di queste sculture dovrà condurci alla persuasione di quanto abbiam di sopra esposto, e farà conoscere il troppo ascendente che ha preso in

appresso il sublime dell'immaginazione su quello del sentimento.

Imitazione degli oggetti commoventi.

L' imitazione dedotta dall' espressione dei sensi e della natura è sicuramente sempre piena di quella commozione che a tutti piace e s'intende dai dotti e dagl' indotti egualmente, parlando un linguaggio che rapidamente dagli occhi va al cuore, sempre desunto dalla realtà e che se facilmente può uscire dai confini del bello, assai difficilmente può sorpassare quelli del vero. Ma al contrario l'imitazione sussidiata da un'orgogliosa potenza di mezzi che esaltino la sola immaginazione corre gran rischio di piacere ad un numero assai minore. Di là dal vertice a cui mena quella via sta il falso, l'esagerato, il convenzionale, quello che alle volte suol dirsi tanto impropriamente linguaggio dei dotti, il quale fa stupire il volgo perchè non intende e fa degenerare i letterati e gli artisti in una setta, onde avvien poi che i settarj che sempre menano le lettere e le arti alla perdizione, vengono biasimati dalla posterità imparziale. Guai se le arti abbandonano affatto la prima sublimità del sentimento per darsi esclusivamente all'intemperanza dell'imaginoso.

Sobrietà de' privati

La privata sobrietà può ascriversi tra le cause principali per cui poteronsi conservare nel medio evo infiniti mezzi in Italia per l'erezione

dei monumenti che attestano la pubblica munificenza. Le invettive continue che venivano portate contro il lusso, per ovviare che le donne non isfoggiassero pubblicamente vestite del patrio censo; la frugalità dei conviti, per cui in un' ora non era permesso di scialacquare quanto bastar poteva agli alimenti di un anno; le leggi suntuarie che tenevano in freno l'ambizione di coloro che tentano colla nascente fortuna di eclissare con insolenza lo splendore degli augusti patrizj; il non aggirarsi dei cocchi per la città, che col fragore, l'altezza ed il fasto oltraggiassero la moderazione o l'inopia; la proscrizione delle barbariche foggie straniere e dei prodotti dell'industria altrui, sempre a danno vegliante di quei popoli che mancano di caratteri e di costumi nazionali, tutte queste pregevoli abitudini portavano tali risparmj che le famiglie potevano contribuire con possentissimi mezzi a edificare palazzi magnifici, non solo per l'esterno decoro quanto per l'interna difesa nel tempo delle fazioni, e non vietavasi il tenervi statue, pitture, biblioteche e ogni altro segno di grandezza reale e non passeggiera, che all'utile delle arti e allo splendor nazionale mirabilmente contribuiva. Villani, Verri, Leandro Alberti descrivono con sicure e precise particolarità qual fosse la rigida osservanza di questa parsimonia privata.

Amicizia fra gli artisti e i letterati.

Anche il legame che contrassero tra loro gli artisti e i letterati fu una delle cagioni per cui prosperarono grandemente queste facoltà. La poesia, la musica, la danza si prestavano un mutuo sussidio e contribuivano l'una coll'altra a darsi un doppio ajuto. Le poesie di Dante e di Boccaccio erano accompagnate da suoni, canti e balli, e ciò diede precisamente origine alle denominazioni adottate in seguito di *sonetti, canzoni, ballate:* nè solo a questo genere di poesia fu compagna la musica, ma lo fu ancora ad altri pezzi di lirica sublime e filosoficamente amorosa, come la canzone di Dante che pose in musica Casella.

...Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso a l' amoroso canto,
Che mi solea quetar tutte mie voglie,
Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L' anima mia, che con la sua persona
Venendo quì è affannata tanto.
Amor che nella mente mi ragiona
Cominciò egli allor sì dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona....(1)

Ma giacchè qui caduto è in acconcio il tornar sopra Dante, è proprio anche di ricordare come

(1) Dante Purg. Cant. II.

egli stesso coltivasse le arti del disegno testificandolo nella sua Vita Nuova. Se la sua mano avesse saputo servire al suo cuore, oh quanto di anima e di espressione posto non avrebb' egli nei semplici e vigorosi contorni da lui segnati! L'amicizia, che lo tenne legato a tutti gli artisti più distinti dell' età sua, forma un nesso dei più importanti per le arti nostre e ci fa conoscere, come coll' amore questi studj si riconfortano, e come l' uno e l' altro alimentandosi soavemente crescono in seno dell' armonia. Oderigi, Franco bolognese, Giotto, Cimabue furono amici di Dante e seco sparsero luce nel secolo in cui vissero. Giotto particolarmente ebbe più volte nelle sue allegoriche composizioni a consultare il poeta, ed esaminando le opere sue vi si trova per entro tanta critica e tanta morale che attestano facilmente il soccorso d'un ingegno superiore. La retribuzione che gli artisti mostrarono verso i letterati molto essa pure contribuì all' incremento di ogni studio; poichè fin d' allora e poi maggiormente in appresso, fu usanza di dipingere nelle sacre storie l' effigie degli uomini celebrati del secolo, tal che non ignobile volgo di spettatori e devoti rappresentavasi. In questo modo conservandosi a perpetuità nei pubblici monumenti le immagini degli uomini distinti, rendevasi un tributo non solo alla loro memoria, lasciando

un consolante argomento di emulazione e di riconoscenza alla posterità, ma si onoravano anche i divini misteri col mostrare che la divozione non era cosa solamente da idioti; e così veniva tutto a congiungersi mediante il soavissimo vincolo delle arti.

Opinioni di Vasari intorno Cimabue confutate.

Dal Vasari principalmente e da altri storici fiorentini si vuol accordare a Cimabue tutto il merito del risorgimento della pittura in un tempo in cui le circostanze di cui abbiamo parlato favorivano tanto la Toscana come le altre parti d' Italia: ma per quanta predilezione la natura possa aver avuto per quella terra felice, e per quanto il caso possa averla favorita con singolari combinazioni, non vuolsi assolutamente senza lesa giustizia attribuire esclusivamente tutto il pregio del rinascimento di quest' arte al solo Cimabue. Con molta ragione i Sanesi lo sostengono in favore del loro Guido da Siena e del loro Diotisalvi, i Pisani del loro Giunta, citano i Bolognesi un Franco, un Ventura, un Orsone, un Guido antichissimi, Gubbio ricorda il suo Oderigi, Arezzo Margaritone, Lucca il suo Buonagiunta e il Deodato e il Berlinghieri, Ferrara un Gelasio della Masnada, gli stati veneti un Giovanni veneziano, un Martinello bassanese, Napoli finalmente un Tommaso de Stefani, un Filippo Tesauro, oltre le pitture che vedevansi nel palazzo di Federico II, ove

era egli stesso dipinto col suo cancelliere Pier dalle Vigne. Da tutto questo, e da quant'altro potrebbe soggiugnersi in contesa del primato assoluto che vuolsi da Vasari riservato per Cimabue ne derivano due conseguenze. La prima che se la scultura, l'architettura e le opere di mosaico di frate Mino Turrita avevano fatto passi tanto grandiosi, e particolarmente se la scuola dei Pisani aveva gittato in Italia una grandissima luce per opere di scultura e di architettura anteriori quasi tutte a Cimabue, è difficile a spiegarsi come dovesse giacersi la pittura in quell'estrema perdizione e miseria che si ravvisa da alcuni fino oltre la metà del XIII secolo in cui fiorì Cimabue. La seconda conseguenza si è che realmente quest'arte non si propagò da un sol germe, ma il favore delle medesime circostanze che produsse contemporanei effetti in tante altre opere degli studiosi italiani, dovette egualmente concedere a molti altri genj fortunati quanto Cimabue, di creare col pennello e di produrre lavori originali per quell'età, senza bisogno di un commercio di idee e di cognizioni colla Toscana, il qual commercio se non fu necessario per farle rinascere, fu poi in seguito utilissimo a perfezionarle.

Si può bensì contendere per l'invenzione di un metodo o d'una meccanica qualunque, e può benissimo a una di queste scoperte asse-

gnarsi un primo inventore, siccome si è discusso della pittura a olio: ma la facoltà di far rivivere un'arte, non del tutto poi spenta, con qualsivoglia apparecchio, l'attitudine di creare nella pittura, e i risultati nell'imitazione della natura (la quale egualmente per tutti si mostra senza riserve di età, di luogo, di tempi, di modi), non vedesi perchè debbansi ascrivere a privilegio del pittor fiorentino, sebbene ciò non tolga per nulla alla Toscana il merito singolare d'aver poi coltivate in seguito queste arti a preferenza degli altri paesi nei secoli primi. Ma estendendosi maggiormente su questo argomento ritornerebbesi a quanto sulle origini di questi studj abbiamo già detto nel capitolo primo di quest'opera.

Per noi tutti gli storici, e particolarmente il Lanzi valgono a ribattere le vaghe asserzioni del biografo aretino, le cui memorie de' suoi tempi sono da riguardarsi come preziose, non senza mettere in dubbio però la sua precisione sulle ricerche degli antichi fatti. Ascoltando egli troppo spesso le prevenzioni in favore delle sue opinioni non è molto coerente a se medesimo, e mentre asserisce in un luogo che Cimabue apprese la pittura dai Greci, allorachè furono fatti venire dai governatori della città per rimettervi quest'arte smarrita in Italia, si dimentica poi di quanti, se non antecessori se-

condo la sua opinione, almeno però contemporanei eranvi a Cimabue, che indubitatamente se non migliori erano altrettanto valenti degli artisti greci d'allora. In altro luogo lo stesso Vasari soggiugne le sue declamazioni sulla goffaggine delle pitture greche di quell'età, dimodochè se tali erano, come è pur vero, potevano poi mai servir queste di modello per instituir Cimabue capo della scuola rinascente in Italia? Finisce inoltre il Vasari coll'asserire che erano opere dei pennelli greci anche quelle *da lui vedute* presso che consumate dal tempo nella cappella de' Gondi a S. M. Novella, quando si sa che questa chiesa fu tutta rifabbricata da' fondamenti (siccome a piena evidenza il provano il Manni e il Bottari) l'anno 1350, vale a dire un secolo dopo Cimabue, tal che Vasari non può avervi trovate le pitture anteriori o contemporanee a quest' autore. Tali prevenzioni e tali sbagli pongono in gran diffidenza sulle opinioni di uno storico e convien credere che il Vasari registrasse con troppo facil credenza moltissime tradizioni volgari senza assoggettarle a quella giusta critica che tanto è necessaria per non trovarsi colti in contraddizione. E quando artefici Greci tennero scuole in Italia non perirono ingloriosi, e conservossi il loro nome, e la storia non li seppellì nell' oscurità : e la scuola di Teofane

in Venezia si celebrò, e tutti i letterati, e i gramatici, e gli eruditi, ebbero fra di noi non solo asilo, ma fratellanza, ma gloria. E chi sono dunque i decantati maestri di Cimabue? Di qui gli scrittori stranieri appunto consultando superficialmente alcuni de'nostri storici italiani cadono facilmente in errore, siccome il signor Emeric David nelle sue ricerche sull'arte statuaria, ove riportandosi al detto del Vasari, ed a ciò che trovasi nella Venezia del Sansovino, ritiene Buschetto, l'autore del duomo di Pisa, per architetto Greco con sicurezza; suppone che i Veneziani facessero venire da Costantinopoli architetti greci per la fabbrica di S. Marco; che i fiorentini chiamassero parimente pittori di Grecia, da' quali Cimabue venisse ammaestrato; e deducendo da molte altre di queste incertezze o falsità un' opinione che egli crede bastantemente fondata, asserisce a pag. 412 che per la seconda volta gli Etruschi ricevettero le arti da'Greci e le trasmisero all'Europa chiamati dai magistrati e dai legislatori. Non torneremo qui a ripetere ciò che sembra essersi in altri capitoli dimostrato con qualche evidenza circa lo stato delle arti in Grecia all'epoca in cui si supposero chiamate in Italia, e come fra noi furono sempre in tal modo coltivate, che il soccorso degli artisti stranieri poco potè valere per farle rivivere se già ave-

Errori compatibili di scrittori stranieri fidati al Vasari.

vano vita fra noi quantunque povera, e trovavano cultori quantunque deboli, i quali in alcune circostanze unicamente moltiplicaronsi coll' aggiunta degli stranieri per corrispondere con maggior celerità a quelle grandiose imprese che dovevano elevare dal suo languore la gloria della nazione.

In Italia non erano interamente estinte le arti.

Poteva ella essere mai così profondamente l' Italia sepolta nel bujo dell' ignoranza allorchè nel XI secolo fu scritto un *tractatus lumbardicus de omni scientia artis pingendi*, opera insigne e mirabile della quale avrem luogo di parlare fra poco? Che se estinte affatto per lunghi secoli fossero state in Italia le arti, ond' è che nel IX secolo trovasi citata in un rotolo dell' archivio di S. Zenone in Verona, scritto nel XVI anno dall' imperator Ludovico, la testimonianza di un pittore di nome italiano: *Ego Eribertus pictor?* (1) E come mai se non vi fosse stato numero di pittori e lusso di pitture il vescovo Raterio nel X secolo in una sua opera sul disprezzo de' canoni avrebbe avuto di che riprendere gl' Italiani ed i Veronesi per la frequenza di pitture lascive *pigmentorum Venerem nutrientium frequentior usus?* Se i raccoglitori diligenti delle patrie memorie ovunque avessero fatto come il Maffei per illustrare la

(1) Maffei Ver. Illustr. Parte III. c. 6.

sua Verona, s' avrebbe molta più luce in questa materia, giacchè egli eruditamente ed esattamente percorre i secoli che precedono Cimabue in Italia e indaga persino e vi scopre di frequente i nomi dei pittori e le non volgari opere; e bisogno non fu mai che queste arti s'apprendessero genealogicamente dai primi di cui esiste memoria che le esercitassero, poichè in ogni paese pel genio di tali studj elevandosi spiriti superiori al comune de' coetanei, hanno in patria potuto fare strada agli altri senza bisogno di condurre un sol filo di successione che abbia un' origine unica e sola, dal che poi nacque opportunamente la tanta diversità delle scuole italiane.

Stato delle arti a Bizanzio nel medio evo.

Presso la corte d'Oriente il lusso aveva già invaso i diritti del gusto e d' ogni altro sublime magistero delle arti, e da Costantinopoli venivano tratte opere magnifiche in cui il lavoro era sempre vinto dalla materia. Si spedivano in regalo dagl' imperatori ai pontefici e alle chiese, ed erano riguardate come oggetti preziosi, essendo dovunque miseria in Italia, ma il gusto non s'era poi di qui totalmente sradicato, nè si era perduta la possibilità di produrre opere di genio. Se Costantino aveva tolti barbaramente i monumenti da Roma e se le rivoluzioni ne avevano già distrutti in gran parte, riflettasi anche che si possono bensì convo-

gliare sui carri e sui navigli le opere, ma non si trasporta, nè si sotterra il genio degli uomini. Il ferro, ed il fuoco non rende impossibile al cuore, allo spirito, alla mano di riprodurre ciò che ha saputo eseguir una volta; e la storia ci dimostra questa verità con troppa evidenza, giacchè sappiamo essere avvenuto lo stesso dopo che i Romani misero a ruba la Grecia d'ogni preziosa statua e d'ogni pittura, mentre i Greci colle inesauribili fonti del loro ingegno seguitarono per ben quattro secoli a riempir l'impero romano dei loro lavori; e sovveniamci che *Graecia capta ferum victorem coepit.* E se anche i Romani ridussero le Spagne, le Gallie, la Germania e la Brettagna a parlare la loro lingua ciò fu soltanto perchè quei popoli erano meno civili di loro e la lingua latina essendo copiosa e formata assai più delle indigene, portava essa a quei popoli una quantità d'idee nuove per essi. In Grecia, ove i Romani pure dettarono leggi, non si arrivò mai a parlar latino, e si finì al contrario che i Romani parlavano il greco, mandavano i figli ad educarsi in Grecia, di là traevano maestri ed artisti pubblici e privati, e non solo institutori di arti, di lettere e di scienze, ma sino camerieri per le dame, adulatori e giocolieri per i ricchi, e il greco vinto e distrutto diventò padrone delle case private e del pubblico

di Roma vincitrice. Quanta di fatto non ebbero potenza i greci liberti di Claudio, Polibio, Calisto, Narcisso che facevano andare in collera Giovenale e gridare: *non possum ferre, quirites, graecam urbem?* Che se in altri tempi diversamente accadde, non è ella natural cosa, ma nostro peccato; e ci conforti in conferma degli esempj anteriori il vedere per quanti secoli furono piene le università e le scuole di Italia di giovani studenti mantenutivi da tutte le potenze. Ricordiamoci di quanti particolari stabilimenti abbiamo veduta piena Roma moderna, che veramente regina del mondo può dirsi se gli alunni di cento straniere nazioni vi si portavano ad impararvi le arti del bello e vi s' incontrano ancora. La tirannide dei tempi può bensì comprimere, ma non spegnere affatto le arti; e non accade il rivocare in dubbio se l' Italia immersa nella miseria e nel lutto abbisognasse dell' altrui mano per far risorgere gli estinti ingegni: gloriamoci di quello che è nostro e che forza di avvenimenti non potè mai rapirci. Le arti rivissero per opera dei cuori italiani e per le migliori costituzioni, nè furono colonie straniere che a noi le rendessero, siccome da noi al restante d' Europa furono trasmesse. Il destino delle arti è meno precario di quello delle nazioni. Il successo d' una battaglia ha deciso della sorte di molti popoli, ma non ha

mai potuto colla stessa rapidità cancellare quel carattere che le arti imprimono profondamente e che distingue tra loro gli esseri dell'umana specie, assai più che le accidentali forme del viso o il color della cute.

Le arti risorgono con piena prosperità nell' Italia

Cessato ch' ebbero appena dall'essere tributarie le città d' Italia e dopo scosso il giogo straniero, disponendo delle rendite pubbliche ed elevandosi nuovamente il genio languente delle arti, ebbero cura di eliminare anzi da loro quel greco modo di produzioni che impropriamente dicesi tale, ma barbarico o bisantino piacerebbemi di appellare. Riacquistarono la natura e l'antico i loro diritti sull' imitazione più saggia dei Pisani che furono i primi ad abbandonare le lunghe larve e i duri segni degli artisti orientali.

L' architettura la prima a risorgere.

La prima però delle arti che può dirsi avere una nuova vita nel medio evo si fu l'architettura, che elevandosi al di sopra degli oggetti che si presentano all'imitazione, è fra le belle arti quella che somministra i maggiori mezzi grandiosi per le bellezze simetriche e per quelle astrazioni che sono concepite dalla umana mente. Questa è l'arte che forse con maggior precisione d' ogni altra caratterizza al pari della storia il secolo a cui appartengono i suoi monumenti, i quali danno il prospetto più esatto della grandezza, della forza, della

energia e del gusto delle nazioni. Nelle opere di pittura e di scultura si lascia molto più libertà al giudizio e al gusto dell'artista che in quelle dell'architettura, dove l'architetto non fa mai nulla che prima non gli sia ordinato; conviene ch'egli soddisfaccia in grandissima parte al gusto dell'ordinatore, del paese e del secolo. I monumenti egiziani, quantunque anteriori ai raffinamenti dell'arte, e per questa ragione più colossali (giacchè le arti perfezionandosi perdono dal lato della grandiosità quanto acquistano dal lato della squisitezza) i monumenti egiziani ci attestano ancora a una distanza enorme di epoche la forza e la magnificenza di una nazione che senza di questi porremmo forse nel rango dei sogni dell'immaginazione. In egual modo gli edificj del medio evo ci conservano la memoria di popoli liberi e generosi, ai quali la storia non aveva reso ancora un tributo, finchè il sig. Sismondi, cui tanto debbe esser benemerente l'Italia, non iscrisse in questi ultimi anni i preziosi suoi libri intitolati *Histoire des républiques Italiennes du moyen age*. L'architettura in fatti più d'ogni altro monumento delle arti esprime e caratterizza i costumi dei primi tempi dopo la pace di Costanza, e non dubbia prova ne fanno gran parte degli edifizj tutti repubblicani del XIII secolo. Tutto allora erigevasi al pubblico onore, al comodo pubblico,

alla pubblica sicurezza siccome abbiamo più sopra osservato; e prima anche di questo secolo abbiamo conosciuto a piena evidenza come al culto pubblico consecrarono la loro potenza e prosperità quelle due popolazioni ove prima dell'altre ebbe seggio un governo libero, Venezia e Pisa. L'effetto delle quali cose spiegasi tanto più facilmente quanto che nei piccoli stati formati dalle repubbliche la forza motrice d'ogni sentimento elevato invece di appartenere alla magistratura, si trova sparsa e divisa sull'intera massa del popolo e si moltiplicano in conseguenza i mezzi di esecuzione di ogni vasta impresa pel numero esteso degl'individui che rappresentano questa volontà efficace. Lo straordinario zelo d'ogni privato in vegliare alla conservazione di que' monumenti che adornano la patria derivò sempre in fatti da quella vera proprietà che nei tempi repubblicani stima ogni individuo di possedere *pro rata* nelle opere pubbliche. Chi mai può leggere senza tenerezza ciò che fra Salimbene da Parma scrisse nelle sue cronache? I Parmigiani fanno nel 1196 il lor battistero ornato, come portava quel rozzo secolo, tutto al di fuori di sculture, cercando forse possibilmente di emular il merito del battistero pisano. Ecco un buon vecchiarello, che era padre del frate cronista, divenuto già per decrepitezza inutile ad

ogni altro servigio della patria, starsene tutto il giorno seduto innanzi il battistero, affinchè i ragazzi non vadano coi sassi guastando le sculture. Ma nelle monarchie pare che delle opere delle arti abbia vanto il solo principe, quindi è minore la pubblica e spontanea cura di conservarle; e la storia ci dimostra anzi come talvolta la negligenza si fa estrema, degenera in invidia, e si distruggono, talchè spesso i principi furono costretti di armar leggi e magistrati che vegliassero alla conservazione dei monumenti, quindi gli editti del buon re Teodorico, e nelle varianti di Cassiodoro, e prima di lui nel codice Teodosiano, la carica palatina dei *Comites rerum spectabilium*, del qual magistrato oh non fosse mai stata mancanza!

Si confuta l' errore che la pittura risorgesse in Italia prima della scultura.

Invalse un'opinione fra i dotti non bene per anche esaminata e discussa, che l' arte della pittura nel suo nuovo risorgimento spiccasse un volo più alto che nol fece la scultura, e trovansi su tal proposito citati dal Tiraboschi dei squarci di Petrarca in cui si dice: *due egregi pittori benchè di poco leggiadro aspetto io ho conosciuti, Giotto cittadin fiorentino di cui grande è la fama tra moderni pittori e Simone da Siena. Ho conosciuti ancora molti scultori ma di minor grido, perciocchè in questo genere*

questo nostro secolo cede assai ai passati (1); e altrove: *questa nostra età vanta di aver ritrovata, o ciò che è quasi lo stesso, migliorata e perfezionata la pittura; ma è certo che nella scultura e in ogni genere di statue e di vasi ella non può negare di esser molto inferiore alle altre*. (2) Parlando qui il Petrarca delle statue, dei vasi, delle sculture, egli indubitatamente intende di riferirsi a quei monumenti che allora rimanevano della Grecia, o di Roma, i quali si andavano disotterrando, e loro si tributava nuovamente una dovuta venerazione, siccome successe a quei primi sarcofaghi discoperti sui quali Niccola Pisano cominciò a formare il suo stile e i suoi studj. Egli è quindi ben evidente che a fronte di quelle antiche stupende opere, che Petrarca fu uno dei primi a tenere in altissimo pregio, appariva assai debole ogni lavoro della moderna rinascente scultura, anzi non ne potevano sostenere il confronto; che non fu così della pittura, poichè non rimanevano allora dissepolti altrettanti avanzi degli antichi pennelli coi quali poter comparare le opere di Giotto e di Simone. In conseguenza di ciò il progresso di quest' arte sembrò al Petrarca maggiore, e fu da lui pro-

(1) Petrar. Epist. Famil. lib. V. ep. 17.
(2) Petrar. de remed. utr. fortun. lib. I. dial. 41.

nunciata un' incauta sentenza mancandogli oggetto per instituire su basi eguali un paralello. Rimanevano bensì le opere di Prassitele e degli altri artefici greci da poter paragonarsi ai lavori di Niccola Pisano, di Arnolfo, dei Sanesi e dei Pisani posteriori, mentre poi per la comparazione dei pennelli, in luogo dei lavori di Protogene o di Timante, non v'erano che le magre pitture dei greci e degl'italiani dell'XI e del XII secolo, tutti deboli tentativi degli anteriori a Cimabue, a fronte delle quali pitture non è meraviglia che le opere di Giotto e del Memmi dovessero a Petrarca come ad ogni altro sembrar capi lavori. Lasciando a parte quale si fosse il gusto di Petrarca e quelle ragioni per cui ebbe, non tanto egli quanto gli altri uomini di lettere, minor legame con i scultori che con pittori, questa è un'esagerata sentenza pronunziata senza alcuna sorta di esame sulle circostanze. Le immense occupazioni degli scultori che, architetti ad un tempo, dovevano attendere alla costruzione non meno che agli ornamenti degli edifizj e non lasciavano luogo al conversare e convivere coi letterati quanto avrebbero forse bramato; l' allettamento che mediante i ritratti prestavano i pittori a quegli uomini che per rispetto o per adulazione preferivano di effigiare; il contatto che gli uni aver dovevano con gente meccanica e materia-

le, e gli altri al contrario avevano sempre coi dotti e coi grandi; il lenocinio con cui gli oggetti colorati seducono il senso degli occhi, e la meraviglia che cagiona una pittura presentando il rilievo su d'una superficie affatto piana; il molto che in pari tempo colla fluidità dei colori si eseguiva, e il poco che la diligenza faticosa dello scarpello poteva compire: tutte queste ragioni avranno estorto dal Petrarca un informe giudizio intorno ai suoi contemporanei.

Si osservi bensì in questo luogo l'anteriorità considerabile con cui risorse la scultura innanzi che la pittura producesse opere di un merito segnalato, dimodochè può invece dirsi che questa da quella riceveva l'esempio e l'emulazione del ben fare, dalla qual cosa trarre se ne potrebbe merito e onore per la scultura in confronto delle altre arti. È vero che in un nuovo *Dictionnaire des Beaux Arts*, stampato a Parigi nel 1806, si è detto *c'étoit à la peinture ressuscitée en Italie à faire revivre l'art de la sculpture; et la Toscane qui avoit produit les premiers peintres parmi les modernes, devoit aussi donner naissance aux premiers sculpteurs*, ma questi sono errori di massima e difetti di osservazione troppo grossolani per doversi da noi confutare. Ma tornando al Petrarca, se avesse egli al contrario voluto rilevare il vero merito degli antichi pittori per non aver

eglino avuto dinanzi agli occhi modelli dell'arte con cui abbreviare il cammino verso la perfezione, e malgrado questa privazione esservi riesciti con un più lento però e più regolare progresso, quando gli scultori poteronsi giovare degli antichi monumenti, come vedremo, egli avrebbe retribuito il suo ad ognuno. Prima che imitatori furono gl'Italiani anche in quella età creatori, e colsero soltanto quegli avvantaggi che si andarono presentando per agevolare e accelerare l'avanzamento dell'arte.

Opere insigni di scultura precedono la divina commedia

E che ciò sia vero, senza bisogno di andar cercando nelle opere antichissime di Guidetto da Lucca, di Marchione aretino, senza riportare le statue di Federigo II, di Pier delle Vigne in Capua, o quella di Carlo d'Angiò in Campidoglio, senza produrre le opere del duomo di Modena, di S. Donato d'Arezzo, della primaziale di Pisa, basti il riflettere che fino dal 1180 Bonanno aveva fuse in bronzo le porte del duomo di Pisa, e già aperto un sentiero ad Andrea Pisano e al Ghiberti. Rammentisi che Niccola Pisano aveva già fino dal 1231 fatta l'arca di S. Domenico in Bologna, riccamente ornata di bellissime sculture; e che molto prima che Giotto dipingesse in più luoghi le pene dei dannati nell'eterno giudizio, questo stesso soggetto fu trattato dai Pisani in Orvieto, e nei pergami ripetuto di Siena e di Pisa con un sorprendente

magistero di scarpello, come vedremo. Ma non basta questo merito anteriore della scultura sulla pittura, che ne ottenne un simile anche sopra le lettere, non potendo asserirsi che gli scultori avessero tratto dalla calda fantasia dei poeti più classici il modo e le strane espressioni di questi monumenti singolari, poichè i marmi si conobbero anteriormente al poema di Dante. Certamente ciò si verificò per quanto spetta a Niccola Pisano, che nelle arti pur merita il primo luogo per avere scossa la cattiva e fredda abitudine di chi lo avea preceduto. Lo stesso Giovanni Pisano non può dirsi neppure che apprendesse da Giotto quest' arte, o che per suo mezzo si formasse eccellente scultore, come da alcuno con troppo deboli fondamenti si è voluto tentare di comprovare, poichè il confronto delle età e dei monumenti fa conoscere assurda la cosa ed anzi moltissimi errori in ciò sono invalsi. Il Lanzi dimostrò con evidenza, confutando l' albero del Baldinucci, che se fosse vero il supposto, Giovanni quasi sessagenario sarebbe stato imitatore di Giotto, il quale non aveva che 21 anni; quando è molto più verosimile che Giotto imitasse lui primo scultore dell' età sua: siccome anche per la contemporanea esistenza con Dante, Giotto trovò bensì negli scritti della divina commedia quei mutui sussidj che le lettere portano alle arti

col riscaldare ch' esse fanno l' immaginazione e col penetrare al linguaggio del cuore. In maggior luce di questa verità si verrebbe ove si ottenesse la pubblicazione dei disegni e delle illustrazioni che il d' Hancarville lasciò sulle pitture di Giotto nella cappella Foscari in Padova all' arena, ora passata in eredità Gradenigo, illustrazioni che tutt' ora giacciono con rincrescimento dei curiosi e dei dotti inedite e sepolte.

Ma se finì il secolo XIV illustrato dalle opere di altri pittori di un rango ancor più distinto dei primi, e se potè dirsi avere fatto quest'arte gran passi verso il suo miglioramento, e dopo Cimabue e dopo Giotto potè ancor vantare le opere del Memmi, di Stefano fiorentino, di Pietro Laurati, del Bufalmaco, di Taddeo Gaddi e di varj altri in diversi paesi d'Italia; non furono poi senza grido, anzi di merito ben distinto quelle della scultura condotte da Agostino ed Agnolo sanesi, da Andrea Pisano, dall' Orcagna, dall' Arnoldi, da Pietro Paolo e Jacobello veneziani e da Filippo Calcudario che aprirono la carriera a' più begl' ingegni del secolo XV.

Cangiamenti nell' aspetto politico dell' Italia

Se fosse durata più lungamente quella situazione politica per cui il Sismondi instituisce un paralello tra l' Italia e la Grecia, non vi sarebbe forse stato neppur luogo a mover dubbio sulla

niuna inferiorità delle arti italiane, posto che si ritraggano i principali vantaggi dalle politiche costituzioni. Ma fu per breve ora, può ben dirsi, che durò questa fuggitiva rassomiglianza, e l'Italia assai presto perdette quella fisonomia che dimostrò nel secolo XIII. Venezia cessò di rassomigliare a Sparta, Lucca troppo debolmente col suo Castruccio aveva ricordato Tebe ed Epaminonda, Pisa e Siena non poterono sostenere più a lungo il paralello di Megara e di Corinto, Genova ebbe più a cuore di emulare lo splendore di Tiro che la grandezza di Siracusa, e la ricchissima Lombardia conservò pur troppo l'aspetto delle pingui colonie dell'Asia minore che non seppero mantenere la libertà lacerata da' loro violenti tiranni. Firenze a dir vero sostenne più lungamente il paralello di Atene, e nel XIV secolo rimase quasi sola a far fronte alle irruzioni del Visconte che minacciò co' suoi velenosi colubri d'inghiottire tutta l'Italia. In Fiorenza si tennero fermi gli studj e le arti, in Fiorenza più che altrove la gloria della nazione diede vigore a quegli sforzi che dovevano portare l'onor dell'Italia al suo colmo.

Non avvi alcun dubbio che le circostanze politiche dei tempi, gli stati di pace o di guerra, di oppressione o di libertà, contribuiscono grandemente all'andamento delle arti; ma è

vero altresì che nel riconoscere simili verità non bisogna esclusivamente attribuire a queste cause tutto il merito o la colpa del loro incremento o della lor decadenza; e il voler trarre una regola generale da alcuni casi particolari, involge facilmente in contradizioni che il critico non perdona e che la storia smentisce. Nella storia delle arti in cui le conseguenze debbono trarsi da altrettanti raziocinj sui fatti non v' è mai scrupolo che basti. I molti errori di cui ridonda l'opera di Winckelmann (dice il signor Heyne) la rendono quasi inutile per la parte storica quanto rimane interessante per la parte del gusto che dovunque vi spira. Le sue opinioni sull'arte, sulle epoche, i periodi e i segni caratteristici degli stili, i suoi giudizj su molti antichi monumenti e sugli artisti ai quali li attribuisce, sono altrettante asserzioni che abbisognano dell'esame il più severo. Lungo e difficil lavoro! Facile è al contrario, che una mente vivace partecipi dell'entusiasmo di Winkelmann leggendo l'opera sua e ritenga le sue conghietture come altrettante dimostrazioni, siccome era facile il prevedere che per l'avidità con cui si leggono opere scritte con tante attrattive, e per la superfizialità con cui alle volte si pesa il loro merito intrinseco (specialmente se corredate del prestigio di novità) soglia ritenersi per cauta ogni nuova asserzione e l'autorità di uno scrit-

tore consacri errori che in seguito difficilmente possono essere impugnati e distrutti. Il calore dell'immaginazione di Winckelmann presentandogli alcune verosimiglianze tra le epoche e gli artisti gli fa adottare principj alle volte un pò strani per trarne poi non sempre le più legittime conseguenze. Il dire, a cagion d'esempio, che un autore fioriva in una tale olimpiade è vago ed inesatto, poichè la vita di un artista, e quella parte altresì di vita che è relativa al colmo della sua istruzione, comprende ben molte olimpiadi. E come dunque preferir piuttosto l'una all'altra olimpiade per dinotare l'epoca d'un artista con sicurezza nel bujo di età sì remote? Vorrà egli in questa ritenersi il medio corso della vita d'un tale artista? Nulla a ciò serve, poichè taluno giugne precocemente al colmo del suo sapere, mentre l'altro vi giugne in età più matura, l'uno oscuro ed ignoto per mancanza d'occasioni non leva grido di se che ben tardi, mentre un altro col favor delle circostanze si eleva in giovine età sui più canuti maestri; e in mancanza di prove non è mai abbastanza circospetto lo storico che debbe piuttosto rispettar dubitando che asserire con mal consigliata franchezza.

Del resto ciò deve intendersi per significare quanto rigorosa legge ci siamo imposta piuttosto che attribuirlo a troppa severità nel giudi-

care del dottisssimo e benemerito tedesco, al quale molte volte non fu anco possibile prestare maggior diligenza; poichè egli non ebbe quasi altra guida che la indigesta compilazione di Plinio, il quale con questo modo incerto disegnò i tempi degli artisti celebri; ed essendo spenta la memoria non che le opere degli scrittori copiati, troncati e confusi da Plinio, non era più possibile ricomporre un filo d'istoria, che se rimane in altri scrittori qualche menzione d'artisti, non è per lo più che di cenni casuali e fuggitivi, che non trattando espressamente delle arti nominano solamente qualche famoso artista come contemporaneo a qualche principe, a qualche capo di repubbliche, a qualche celebre avvenimento; onde appunto null'altro può ritrarsene se non che tale, o tal altro artista in tal secolo vivesse, senza potere sperarne più precisa notizia. Egli è verosimile a conghietturare per esempio che di qui a due mille anni saranno congiunti i nomi di Napoleone e di Canova che lo scolpì, ma può bene piuttosto desiderarsi che sperarsi la conservazione di tante distinte notizie che quei lontanissimi tempi sappiano, come nel 1757 venisse al mondo questo rarissimo artefice, del quale non solo il nostro secolo, ma propriamente la spezie umana dovesse gloriarsi.

Che se è giustissimo lo scusare Winckelmann della poca precisione e molta incertezza, colla quale notò i tempi de' grandi artisti, non mi pare così agevole il sottrarlo da ogni critica per quelle sue idee dateci da lui come canoni invariabili, colle quali attribuisce il grado di perfezione a cui giunsero i Greci principalmente alla libèrtà ed al clima, senza riflettere che la libertà dei greci fu sempre instabile e incerta secondo le diverse contrade, e che quella di cui godevasi in Atene diferiva molto da quella di Sparta e di Tebe, e da quella dolcissima che regnava nei campi della Focide, della Doride, e dell' Arcadia, quantunque in queste ultime contrade le arti non sieno state coltivate con grandi successi. Eravi forse anche più libertà politica in Grecia avanti l' irruzione dei persiani che dopo. E poi chi non sa come prosperarono le arti a Sicione sotto Aristrato e Cipselo, in Atene sotto Ippia, a Samo sotto Policrate, a Siracusa sotto Dionigi e sotto Gelone? E non erano forse liberi al contrario gli Spartani allorchè bandirono Timoteo, e non intendeva Platone di fondare un governo libero allorchè proscriver voleva dalla sua repubblica il divino Omero?

Egli è pur vero che l' amore di un lusso ingegnoso e la ricchezza pubblica, se non sono fra le cause primarie per elevare e perfezionare

le arti non presentano neppur grandi ostacoli per il loro risorgimento; ma egli è altresì evidente, che queste possono essere altrettante in tempi di libertà come di servitù politica. Le storie di ogni età ci confermano come le conquiste di ricche contrade e le spoglie opime riportate sui vinti forniscono fondi bastevoli per le produzioni delle arti, e forse altrettanti quanti la navigazione e il commercio, purchè da fertilità di suolo spontaneo e da clemenza di cielo vengano raccolte e protette.

Quanti edifizj non si ornarono e non sursero in Roma colle spoglie della Grecia distrutta, e quanti navigli nel medio evo non tornarono dall' Oriente carichi del frutto della vittoria, e non mossero a nudrire il genio delle arti rinascenti presso le prime repubbliche italiane? Pisa e Venezia lo potranno ben dimostrare con evidenza a suo luogo.

Il godimento personale, l'amore della gloria e della cosa pubblica, e sovra tutto le ricompense non prodigate mai abbastanza al genio degli artisti, ponno benissimo animare i cittadini in tal caso e dare così una forma al gusto dominante di un' età. I secoli dei Medici, e degli Estensi in Italia, quello di Luigi XIV in Francia, di Enrico VIII in Inghilterra renderanno piena ragione di tali verità, siccome trovasi lo stesso essere seguito nella Grecia.

Opinioni del signor Heyne intorno le opere di Winckelmann.

Dopo tutto ciò, riflette l'altrove citato signor Heyne, non bisogna escludere interamente il caso dal creare un artista, il caso che ha pur tanta parte in tutte le cose del mondo, massimamente spiegando non già ciò che dal volgo materialmente s'intende sotto il nome di caso, ma riferir volendo a ciò che spiegasi dai saggi per un effetto del genio stesso, già predisposto dalla natura e riscosso unicamente da qualche evento accidentale. Quante volte non debbesi alla felice sua bizzarrìa lo sviluppo d'un genio, il commovimento d'un'emulazione? Manchiamo noi forse nell'età nostra di una prova in questo punto? Vorremo noi persistere ad attribuire con legittime deduzioni che quanto abbiamo di sommo debba essere concatenato visibilmente con ogni antecedente? Quanti incoraggimenti non vengono dati da chi non ha alcuna parte diretta nelle cose di stato, da chi è straniero agli studj, alle arti, da chi egualmente profonde protezione e fortuna per amore del ben fare, come per moda o per un vano impulso d'orgoglio? Quante volte un'assistenza ingiustamente accordata, o carpita coi mezzi più obliqui non ha ella prodotti ottimi risultati nel seguito? Eppure questo non dipende nè dalla libertà, nè dal clima, nè da alcun'altra simile causa. Fortuite combinazioni vi hanno gran parte, e più spesso ancora poi lo splendor

d'una corte, il gusto particolare d'un principe, la desterità d'un ministro adulato, il capriccio d'una favorita, o una qualunque altra simile influenza indiretta, che abbiam visto di frequente produrre simili effetti. Il raffinamento politico di Pericle che cercò di rendersi grato al popolo, occupandolo e distraendolo con nuove opere e con isplendidi lavori, durante i quali rivolgesse la sua attenzione a tutto fuorchè all'amministrazione delle cose pubbliche, è una prova evidentissima di quanto abbiamo sopra accennato.

In seguito di tali considerazioni egli è permesso di dubitare su tante franche asserzioni e specialmente su quelle di Winckelman, e molto meno possono ritenersi come altrettante dimostrazioni le epoche dell'arte indicate da Plinio, il quale le pone come altrettanti periodi della libertà dei greci. Non si può credere che dopo ciascuna scossa cagionata dalle guerre, questa libertà sia stata da nuova pace rassicurata, e che ogni rappacificamento debba aver servito ad un tratto per far risorgere le arti altrettante volte, producendo dovunque istantaneamente celebri artisti. Gli intervalli di pace che ad ogni tratto s'incontrano tra le guerre dei greci sono fors'anche più momentanei di quelli de' secoli moderni, e se si vuol combinare l'anno della conclusione di alcun trattato di

pace con le epoche assegnate alle arti vi sarà egli mai chi voglia poi credere, che dopo gli orrori e le devastazioni della guerra, il primo anno di pace possa produrre e porre in attività una folla di artisti rimasti fino allora dormienti, e che il loro sorgere sia come quello dei funghi dopo la prima fecondatrice pioggia d'autunno? Ma fosse pure che il momento primo della pace desse luogo a porre in opera gli artisti (benchè non pochi monumenti grandiosi e celebratissimi sappiamo che sorsero in mezzo all'ardor delle guerre) sarà sempre necessario che a quel momento si trovino già preparati e formati. Dal che ne viene, che i lunghi e profondi studj alle arti così necessarj possono coltivarsi anche in tempi inquietissimi. Per ordinario ai maestri succedono gli scolari, ma se dovessero sempre vedersi a sbalzi e ad intervalli sorgere i genj delle arti, secondo l'epoche di Plinio, saria duopo far meraviglia continua per così strane riproduzioni, e ciò che può fare lo stupore d'un'età diverrebbe come l'ordinario andamento della natura, dimodochè contro la costanza delle sue abitudini si avrebbero figli senza padri, allievi senza institutori.

Se poi alla pace dovesse attribuirsi il miracolo così ripetuto di queste istantanee felici produzioni dello spirito umano, perchè soltan-

to in Atene, in Sicione, in Corinto e non altrove (parlando della Grecia) ne dovremmo ammirare gli effetti? O veramente come potrà spiegarsi che le conseguenze di una pace fra Sparta ed Atene siensi estese fino ad Efeso e a Rodi? Come poi allora vi sarà chi spieghi l'enigma che molte principali epoche degli artisti più insigni cadano appunto in tempo delle guerre ancor più famose? E se la pace ha fatto che le arti risorgano per un nuovo impulso dato alla libertà, come mai tanta parte delle più celebrate epoche dell'arte appartiene al tempo in cui la Grecia aveva perduta la sua libertà politica? E dopo i tempi di Grecia quand' ebbero mai le arti secolo migliore in tutto il mondo di quello che fu sì chiaro pei pontificati di Giulio, e di Leone, i più tempestosi per guerre atrocissime? Quando in tutto il mondo si vide mai pace più tranquilla e più lunga che in Italia nel secolo XVIII in cui le arti dormirono il sonno più inerte?

Precauzioni necessarie nell'esame delle epoche fissate da Plinio.

Il fidarsi interamente ad autori che hanno dovuto qua e là raccogliere le loro memorie può condurre uno storico in molti abbagli, ed è perciò che bisogna cribrare con moltissima attenzione le altrui asserzioni, acconce ad essere riguardate il più delle volte come altrettanti materiali fra'quali scegliere con molta circospezione ciò che non possa mai far cadere in aper-

ta contradizione. Plinio aveva nel suo lavoro sott'occhio una quantità di notizie diverse che ha procurato di porre fra loro in accordo, ma che spesso non ha potuto se non porre le une dopo le altre indistintamente. Egli ha dovuto spogliare un' infinità di autori ed ha pescato in altre opere anteriori ciò che ha raccolto nei suoi scritti; talchè l'opera di Plinio è piuttosto un elenco di preziose notizie che una critica fondata sulle nozioni da lui riportate; e laborioso lavoro e oggidì forse impossibile sarebbe il fare ciò ch' egli non si propose mai ne' suoi scritti. Nelle opere varie da cui Plinio trasse le sue memorie eranvi i racconti dei grandi avvenimenti alla distesa, e negl'intervalli di riposo proprj ad inserirvi quelle notizie accessorie che illustrano le storie ci venivano indicati i nomi degli uomini più celebri che non avevano avuto parte negli avvenimenti principali: per conseguenza gli anni sotto dei quali era presentato l'elenco degli uomini grandi non potevano già risguardarsi come l'epoca principale delle loro produzioni, della loro celebrità, della loro gloria, ma unicamente convien ritenerli come l'epoca più propria per lo storico che di loro voleva pur fare una menzione onorevole. Così il dire *fiorì in quell' età* non vuol sempre dire *in quell' anno,* dovendosi ciò prendere in un senso più lato.

Chi volesse conoscere il gran numero degli autori, dei quali alcuni erano mutilati fino dal tempo di questo benemerito scrittore, e chi bramasse di confrontare alcune epoche dell'arte presso gli antichi con alcuni luoghi di Plinio, e vedere enumerata buona parte di sbagli del Winchelmann, non ha che a leggere le profonde dissertazioni del non mai lodato abbastanza signor Heyne.

Sarebbe una ripetizione del sin qui detto in proposito dei tempi e delle circostanze degli antichi popoli intorno ai quali hanno scritto i nostri predecessori, se si volessero fare le medesime applicazioni a tempi più vicini nell'epoca del risorgimento delle arti e in quella del più felice loro incremento.

Le storie di tutte l'età presentano quasi gli stessi aspetti con piccolissime variazioni, e tutti gli altri sistemi delle cose non possono mai dissomigliare da quello della natura che è *distruzione e riproduzione*. Ne viene quindi soltanto a chi succede che dagli altrui sbagli dee trarre utile insegnamento, e specialmente ove la tradizione degli avvenimenti è meno discontinuata.

Noi avremo luogo di riconoscere nel corso di questa istoria come la situazione politica dell'Italia non fu il solo movente che portasse gli autori delle opere d'ingegno verso la lor

perfezione, e come quantunque nel XII e XIII secolo si svegliassero i talenti italiani per energia di tempi e severità di virtù, nullostante continuassero senza retrocedere nei secoli posteriori (ove successe un misto stravagante di grandi rivoluzioni, di vizj enormi e di minori virtù), e come quantunque non fosse un solo oggetto, una sola mira quella che occupasse gli animi, e le passioni in una lotta tumultuosa tendessero a diverso scopo, null' ostante il secolo XIV vide in ogni arte più ancora che nelle lettere sorgere uomini di rarissimo ingegno. Dante solo si eccettui, niun altro letterato ebbe allora tant' impeto d' invenzione come gli artisti. Rotto una volta il difficile equilibrio della bilancia politica, per cui non siavi più unità di oggetti o di pensieri, si disciolgono anche ben tosto molte relazioni dell' ordine sociale, e difficilmente possono allora rimanere inalterabili le costituzioni dei popoli: quantunque liberi e virtuosi, oppressi e circondati dai vizj e dalla tirannìa sono astretti ad usare delle stesse armi dei loro nemici in propria difesa. Così accadde a poco a poco in Italia, ma per fortuna vedremo, come ad onta di ciò poterono mantenersi le arti, giacchè fra le virtù ereditarie degli uomini grandi e potenti, eretti sulle ruine degli stati liberi, le prime che loro ri-

scaldano il cuore sono l'ambizione, la gloria e la protezion degl' ingegni.

Rispetto che meritano le prime produzioni.

Quest' è quell'epoca prima dell'arte della scultura che abbracciando un' estensione considerabile di tempo scorreremo con maggiore rapidità d'ogni altra, non solo per il minor numero e la minor importanza delle produzioni e degli artisti, come anche per essere questa la meta che doveva coronare le illustri fatiche del Sig. d'Agincourt, se non gli fosse piaciuto di oltrepassarla. In questi secoli l'arte non fece i primi passi soltanto, ma sviluppò delle forze e aprì l'adito a quella perfezione a cui giunsero dopo artisti maggiori, i quali trovarono segnate le tracce e dischiuso un cammino da molti secoli intentato. L'indifferenza e l'ingratitudine con cui si sono riguardate le opere prime ci hanno fatto prendere molti sbagli e pronunciare fallaci giudizj, poichè sotto un aspetto di rozzezza abbiamo sovente mancato di rilevare infinite bellezze originali, defraudando i lavori de'nostri antichi di quel merito reale di cui sono pieni, quantunque privi di quel lenocinio apparente ch'è il pascolo più essenziale degli sguardi volgari e della superficiale intollerante moltitudine.

Esame sullo stato delle arti impropriamente, o indistintamente chiamate barbare.

Si sogliono chiamar barbare le produzioni che portano un segno di antichità la quale non sia dei migliori tempi egizj, etruschi, greci o

romani, o non presentino il carattere degli aurei secoli delle arti già adulte; si dicono barbari i lavori di quelle mani che cercando la verità e la natura, vanno con misurata e timida circospezione trattando la materia e lasciano conoscere la tema di scostarsi con ardimento dalle opere dei freddi maestri e quasi comprimono la forza del genio colla troppa meditazione; e barbare egualmente si dicono le opere che sovrabbondano di sforzi dell' arte che al di là della verità e della natura con tormento del gusto e del sano intendimento lussureggiano di esecuzione e fanno un' inutile pompa di quella difficoltà tortuosa e di quella inverosimiglianza la quale sorprende ed irrita. La denominazione è la stessa; barbari impropriamente si chiamano questi diversi tempi, barbare queste dissimili produzioni, su di che mi permetterò qualche osservazione nel dar termine a questo capitolo.

Le opere di questa prima barbarie di cui abbiamo parlato presentano lo stato dell' arte ancora bambina e fors' anche in taluna non si vede altro che il germe che attende la sua fecondazione in un tempo migliore. La parte meccanica dell' esecuzione non segna che le prime linee, non traccia che i primi movimenti delle figure e talvolta le dimostra anche in uno stato immobile, indicando una lontana espressione

de' suoi concetti, sempre però in una maniera rozza e non ricercata, dimodochè si allontana tanto più da ogni convenzione, quanto più cerca d'imitar la natura. Non un calcolo dunque fatto sull'esperienza per l'effetto della composizione, non un maneggio della materia agile e franco, non l'ardimento, non il brio, non la scelta di forme, ma pure e semplici indicazioni della volontà dell'artista inceppate ancora da una serie di ostacoli che la pratica e il tempo soltanto possono far superare. Il goffo e il contorto specialmente, che sono nell'arte i vizj più detestabili, si veggono per lo più esclusi da questo stato detto impropriamente di barbarie, anzi pare di vedere allorchè le arti stanno per risorgere, che si cada nel difetto contrario e si pecchi piuttosto di secco, di magro, di semplice, d'immobile, di stirato, che via via nell'ingentilirsi prende da prima un carattere di fredda innocenza, finchè si scorga poi il contrasto di questa col genio e accada quell' incremento che le conduce verso la perfezione. Quanto ingiusti non siamo noi dunque nel denominare barbarie l' infanzia, dimenticandoci che siamo tutti per conseguenza nati barbari e che hanno vagito Demostene e Cicerone, hanno camminato carpone Alessandro, e Cesare, e avranno fatto graffi e fantocci al pari de' nostri bambini Apelle, Raf-

faello, Fidia, e Canova! Ciò che per effetto della natura è pur forza che sia dei corpi organizzati e delle potenze dell' anima, è forza che accada egualmente delle arti e di qualunque studio, e la sola moltiplicità dei mezzi è quella che accorcia il cammino nella carriera di queste facoltà. Sono eglino barbari i germogli di una pianta, di un fiore? Il sole e la pioggia che li feconda, il terreno fertile che li nudrisce, le cure dell' agricoltore che li protegge fanno che sviluppino orgogliosamente le foglie ed i rami, schiudansi i calici colorati e maturino i frutti soavi, egualmente che le occasioni di operare, il favor de' potenti, l' ambizion delle nazioni, l' emulazione fra gli artisti, il buon clima e la bella natura trascelta per modello, e tutta quella serie di contatti sociali che producono e coltivano il lusso e il commercio fanno sentire mille bisogni e destano mille rivalità; la qual serie di circostanze fa passare le arti dall' infanzia all' adolescenza, e via via col sussidio delle lettere e delle scienze, e maggiormente col ridonare la dovuta venerazione alle opere antiche che giacevano prima neglette e sepolte, abbreviandosi in tal modo il cammino, giungono a spandere una luce brillante e a fissare un grado di onore a quel secolo al quale esse segnano il carattere più distinto.

Molto da questo diverso è il carattere della barbarie vera, vale a dire di quanto le arti presentano allorchè minacciano una decadenza. Stanco il genio irrequieto degli uomini della semplicità de'suoi modelli e forse tratto da quel pendìo che per la corruzione de'semplici costumi strascina le nazioni al suo decadimento, le arti sfoggiando con una maestra esecuzione in produzioni grandiose e magnifiche lasciano scorgere la brama di attingere a un bello di là dal vero, di là dal buon gusto, di sola convenzione, la cui pompa consiste nel lussureggiare per la difficoltà superata e termina poi in affettazione, in contorcimento, in smorfia, in volute, in cartocci, nella detestazione infine d'ogni aureo modello tanto dell'arte come dell'ingenua natura. Questo è il carattere di barbarie vera, siccome riscontrasi con evidenza pel tozzo, il pesante, il contorto, il ricercato di tutte le produzioni degli uomini in quelle età che fatalmente hanno preceduto la decadenza delle arti, finchè a grado a grado si veggono ridotte a una languida vita nei tempi bassi, che non più quasi può dirsi barbarie nè infanzia, ma sonno, torpore, o lenta vegetazione. L'esperienza della moderna età ci guiderà anche meglio a conoscer le cause per le quali vennero minacciate anche dopo il colmo del loro risorgimento di una fatal decadenza e ci farà applicare con più fon-

data cognizione delle cose la giusta denominazione di barbarie agli oggetti delle arti e del genio.

Quanta diversità non iscorgesi in queste due chiamate barbarie e quanto varia non è ella l'origine da cui muovono! E mentre la prima quantunque si manifesti colla più scabra rozzezza, pure ci conforta e ci nutre di lusinghiera speranza, onde vedere i progressi degl'ingegni con cui si passa da Bonanno ad Andrea Pisano e da questi al Ghiberti; l'altra poi coll'aspetto il più ributtante comincia dall'affettazione per passare alla stravaganza e infine allontanandosi totalmente da' buoni elementi si perde. Ed ecco come con tutta la possanza degl'imperatori d'Oriente con tutta la ricchezza della materia, coll' impiegare i primi artefici di quell' età, coll'aver per sino sott'occhio i più preziosi modelli dell' antichità, pel solo effetto della corruzione delle arti, affrettata da quel dispotismo che compresse ogni genio, si ebbero nel 1070 le porte che pur veggonsi a S. Paolo di Roma come una classica produzione di quel tempo. Si potrà facilmente da ognuno paragonare lo stato di queste diverse barbarie e si vedrà in amendue che a guisa di crepuscoli precedono una il giorno e l'altra la notte. Nelle porte di Bonanno il rilievo è alto e si sviluppano le forme con qualche sorta di espressione, pur mo-

strando un principio di nuova creazione, ma nelle porte di S. Paolo, leggieri solchi e magri contorni soltanto dimostrano gli ultimi resti di un'arte che stava per perdersi.

Quegli uomini, a cui tutto dobbiamo, che infaticabili posero mano in difficili tempi per sorgere dall'infanzia dell'arte ci lasciano scorgere in ogni lor produzione come la meccanica dei mezzi mal corrisponda alla miglior loro intenzione, e come il loro pensiere tanto si elevi al di sopra dell'opera loro. Al contrario coloro che lavorano nel tempo fatale della decrepitezza o della decadenza dell'arte, cadendo nella più vera barbarie hanno ogni mezzo disposto e facile per compiere interamente ogni loro pensiero, ma la mente è guasta dalla corruttrice ambizione di voler sorpassare l'ottimo col dimenticare i veri e sodi principj dell'arti correndo sfrenatamente verso le tenebre e l'ignoranza. In conclusione mentre dal seno della prima barbarie sorgono le arti affrettando il lor corso verso un lucente meriggio, la seconda le guida verso la notte più buja. I caratteri che imprimono questi due estremi si conosceranno ben meglio dall'esame di quei monumenti che andremo illustrando nel corso di questo lavoro, e si vedrà come non debbano tra loro confondersi e quanto siano contradi-

stinti per le cause di cui abbiamo finora parlato.

Perchè le arti decaddero in Grecia.

Cercando i motivi della vera barbarie del decadimento delle arti troveremo col citato autore delle ricerche sull'arte statuaria finalmente una conclusione da cui vedrassi che le stesse cause conducono il più spesso ai medesimi effetti. Le arti perdettero tutto il loro splendore nella Grecia allorchè abbandonati i giuochi olimpici, i templi deserti e ammutoliti gli oracoli, gli spettacoli sanguinosi dei gladiatori estinsero la pietà nei cuori; allorchè disgiunti questi studj dalla politica di stato furono abbandonati al solo capriccio di pochi privati e le bizzarrie dell'immaginazione usurparono i semplici diritti della natura; allorchè estinto lo spirito pubblico, non vi fu più che rapina per parte degl'invasori e avvilimento ed egoismo per parte dei vinti; e allorchè in fine non ebbero più protezione gli artisti. non si conobbe più un gusto dominante, e rimase estinto il carattere nazionale de' Greci. Le arti ebbero egualmente in Roma la medesima sorte funesta sin da quando le rigide virtù dei Romani piegar dovettero alla corruzione del dispotismo e rovesciata la costituzione del governo si sottrassero dalla vigilanza e dalla protezione dei magistrati, e i capi d'opera degli artisti, ricovrati quasi furtivamente al privato splendore

Perchè decaddero in Roma.

delle ville suburbane, non formavano più il decoro pubblico, ma venivano rovesciati dall'alto degli edifizj, strascinati per le piazze, o imbarcati sul Tevere per tradursi a segnare la grandezza della nuova Roma d'Oriente. Lo stesso avvenne allorquando rubate le porte di Giano, Roma rimase aperta alle orde dei barbari, abbandonata e deserta dagli stessi suoi oppressori che troppo debolmente la reggevano dalle foci del Bosforo al pari d'una misera soggiogata provincia, soltanto memori di lei per smungerla di tributi. Dicasi infine lo stesso di quell'epoca in cui profanati gli altari, infranti i simulacri si posero in aspra guerra le opinioni e per fiacchezza del governo rimase soccombente la religione dello stato e l'augusto culto dei padri, e torrenti di sangue inondarono con spettacoli atroci quei luoghi ove plaudente sedeva alle feste l'antico popolo di Roma. Dopo tutto ciò sarà forza di riconoscere che la parità di quelle circostanze avendo prodotto gli stessi effetti, quando poi vennero tolte le cause di tanto abbattimento, e quando risorse l'Italia e riacquistaronsi i diritti che i cittadini avevano perduti, risvegliossi il nobile principio di emulazione per la gloria, si protesse la religion dominante, le arti ritornarono a cingere il trono di splendore, a render più augusta la patria, più venerato l'altare, e per

Perchè risorsero in Italia.

quelle medesime cause che la politica le protesse saggiamente nella Grecia e nel Lazio, le vedremo noi pure prosperar nuovamente con più varietà di forme e con maggior estensione in tutta l'Italia moderna.

CAPITOLO SECONDO

STATO DELLA SCULTURA IN ITALIA PRECEDENTEMENTE ALL' EPOCA DI NICCOLA DA PISA

Stato delle arti bizantine.

Nel secondo e nel terzo capitolo del libro secondo abbiamo già estesamente trattato l'argomento dell' imitazione e degl' insegnamenti che si andavano propagando in Italia, senza che tutto si dovesse dai Greci interamente dedurre, come è piaciuto ad alcuno di asserire decidendo: *che le arti erano affatto spente fra noi;* e nel precedente capitolo abbiamo esaminato di nuovo questa materia, che andiamo ora a conoscere anche più praticamente per ciò che riguarda la scultura. Non abbiamo mai dubitato che per tutta l'Italia non rifluissero gli artisti greci per la vicina caduta dell' impero d'Oriente, il quale già, come sogliono tutti i grandi edifizj, dava non dubbj segnali della sua prossima ruina; e siccome costoro partiva-

no dalla metropoli dove avevano lungamente le arti avuto sede e protezione, così furono accolti per tutta l'Italia portandovi i loro modi, le loro opere, il loro stile, che non era assolutamente niente migliore di quello che aveva sino a quel punto dominato in Italia, se forse si eccettua la maggiore facilità di una cattiva esecuzione.

Le arti dal momento che furono trasferite da Roma a Costantinopoli non avevano altro fatto se non che andar peggiorando, sostenendosi colla falsa luce della ricchezza e del lusso dei lavori e delle materie, e in una declinazione di tanti secoli non ebbero mai un'alternativa per veruna sorte di risorgimento. Quel gusto, di cui fa querela Vitruvio lib. 7 c. 5, gusto che accompagnò poi le arti rifugiate allo splendor di Bisanzo quando vi si trasferì la corte imperiale, venne sempre declinando al peggio in tal modo, che qui trapiantato e imitato pur anche dagl'italiani, ne ebbero vergogna e furono astretti ad abbandonarlo, non bastando il prestigio della famosa sua derivazione per sostenerlo. Si ripresero gli studi dell'antico e della natura, onde far rivivere le arti già a tal segno ridotte che i lavori degli scarpelli di quell'età rassembravano a quanto di più rozzo ci resta delle prime sculture egiziane. Bisogna disingannarsi e persuadersi,

che i greci del medio evo erano rozzi e ignoranti quanto quel Mummio soldato che nei saccheggi di Corinto avendo rubato il famoso Bacco dipinto da Aristide tebano si mise in sospetto per l'enorme prezzo che gliene fu offerto da Attalo II, e non volle più venderlo, credendo che il quadro aver dovesse qualche magica virtù nascosta: *Pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente* (1). I greci bizantini egualmente credevano che i capi d'opera trasportati dall'Italia da Costantino e da' suoi successori per abbellire la nuova capitale, fossero dotati di virtù magica. E conclude il sig. Visconti, il più profondo conoscitore di queste materie, che *les Grecs de cet âge, sans goût pour les arts, ne concevoient pas le prix que la renommée donnoit à ces ouvrages, sans une supposition aussi ridicule que celle de Mummius, bon soldat, mais qui conservoit toute la rudesse, et l'ignorance des anciens latins* (2).

In conseguenza deve dedursi da quanto in più luoghi abbiamo finor osservato, che i Greci ci trasmisero nel medio evo il loro stile e molti dei loro artisti, ma non mai ciò ad incremen-

(1) Plin. lib. XXXV §. 18.
(2) Visconti Iconograph. Grec. T. II. ch. IX note 1.

to delle arti nostre, poichè nessuno di loro salì fra noi in alta fama, nè alcuna delle opere migliori delle arti rinascenti può dirsi escita dalle loro mani; ed è ben certo che se i greci si volessero supporre maestri degl' italiani nella risorta arte della scultura, non solamente avrebbero scolpito il loro nome (almen qualche volta) sulle opere, ma vi avrebbero indicata la patria e si sarebbero serviti della loro lingua (come veggiamo aver fatto in tutte le antiche miniature che il sig. d' Agincourt riporta estratte dai codici illustrati), nè sarebbero stati così modesti da lasciarsi involare quella gloria, se avessero creduto di potervi aspirare meritamente e se vi avessero avuto qualche diritto.

Antichi artisti italiani.

Ma i Benedetti Antelami, i Biduini, i Viligelmi, i Bonanni, i Gruamonti, gli Enrichi (1) e tutti quegli altri lombardi del tempo all'incirca di Federico primo, furono tutti italiani i quali precedettero l'epoca del risorgimento avanti Niccola pisano, e tutta la ragionevolezza fa credere che in Pisa, singolarmente intorno al

(1) L' Antelami era scultore de'bassi rilievi nel battistero di Parma. Biduino scolpì diversi architrarvi in antichi templi di Lucca e di Pisa. Viligelmo è l' autore delle sculture del duomo di Modena. Bonanno è il fonditore delle porte del duomo di Pisa e il costruttore della torre. Gruamontè ed Enrico sono scultori di architravi e capitelli nelle chiese di Pistoja.

mille, si instituisse una scuola migliore, da cui dovevano escire i maestri d' un tanto restauratore.

Non credasi qui di trovare un ordine progressivo nelle opere dei primi scultori, il quale costantemente colle date dei lavori dimostri un segno di avanzamento nell' arte. Accadrà di sovente che opere di un mezzo secolo e più posteriori le troveremo di una esecuzione di gran lunga inferiore alle più antiche, e la precision delle epoche sarebbe una norma incerta di troppo per guidare un giudizio in simili oggetti. Nacquero buoni maestri, ma non diffusero contemporaneamente dovunque il loro esempio e i loro precetti, e tutti i più lontani, o veramente coloro che appresero l'arte di seconda mano e divennero scolari degli allievi, imparando più lentamente e più tardi, o non giunsero mai o arrivarono assai dopo a ben fare.

Materiali impiegati per le arti nel medio evo.

Quindi è che alle volte ci converrà rimarcare alcun passo retrogrado, e ciò anche per quelli inceppamenti che da circostanze provengono particolari alle diverse popolazioni e agl' individui, come mancanza di grandi occasioni, difetto di mecenati, ritardo di prosperità nazionale e di propagazione dei lumi, in somma pel vario effetto che produssero le cause da noi accennate nel capitolo precedente.

Anche dopo l'erezione dei primi edifizj peggiorò il gusto dell'architettura in Italia, e sembra che chiaramente se ne veggano le ragioni nella mancanza dei buoni e migliori materiali, che avendo anticamente appartenuto ad altre fabbriche, guidavano in qualche modo il gusto degli artisti meno periti nel costruire le loro opere, e così durarono le cose fino oltre il XII secolo; poichè finiti questi antichi materiali tagliati e sculti da greci, o da romani vetusti scarpelli, si rivolsero a quanto di strano per forme e per proporzioni si vede posteriormente impiegato. Non è meraviglia che col venire dei tedeschi imperatori in Italia prendesse dominio lo stile che dicesi volgarmente ed impropriamente gotico, ma che meglio sarebbe denominare tedesco. Quindi in mancanza delle colonne si posero pilastri smisurati e strani capitelli e le fantasie bizzarre adottarono quelle colonnette esili profuse ad ornato e proscritte quasi a sostegno. Meno e più tardi ebbe questo stile coltivatori in Italia che fuori, appunto perchè minori materiali antichi esistevano in Germania, in Fiandra, in Francia da potersi impiegare; ma veggiamo per quanto usurpasse in Italia i diritti a uno stile migliore, che null'ostante vi rifulse sempre il merito dell'esecuzione, poichè lo scarpello con mirabil decoro servì d'ornamento a questi strani edifizj e in

qualche modo rese scusabile quella specie di moda straniera, il che non seguì fuori d'Italia, ove quest'arte tantò menò si rese migliore e fece progressi tanto più lenti. Durò però lungamente questo metodo di edificare, e specialmente per ciò che riguarda i templi; e forse fu seguito con più costanza, poichè le fabbriche di questo stile appajono più vaste di quello che realmente sieno, la qual cosa ha origine dalle proporzioni tra le parti accessorie e le principali, a differenza delle chiese moderne, molte delle quali sembrano minori di quello che sono. Lusinghiero avvantaggio che trarne dovevano gli augusti ricetti della religione e l'ambizione dei popoli e dei costruttori, e ciò deve osservarsi indipendentemente anco da quanto potrebbe avervi contribuito quella specie d'orror religioso che pare ricovrarsi all'ombra di quegli edifizj e ch'è tanto proprio a mantenere le pratiche materiali della divozione popolare.

Prime Sculture.

Nostro oggetto non è in questo libro di prender ad esame per esteso le opere che hanno preceduto il vero risorgimento delle arti, essendo queste state prodotte ed esaminate da chi dottamente si è fatto di quei tempi uno scopo per tessere la storia dell'arte, facendo molto caso dei pochi e preziosi resti, che dovevano servirgli a riempire una laguna in cui

tutto sembrava perdersi, confondendosi a torto la penuria coll'assoluta mancanza.

Noi già sappiamo che resta di Federico II una statua sedente in Capua accanto la porta di Roma più grande del naturale, che lo rappresenta nell'età di 40 anni, della quale il P. della Valle fece fare una forma, e questa non è dello scarpello degli artisti pisani, che furono condotti a Napoli e chiamati in più volte per fortificare le castella di quei re. Noi veggiamo le monete augustali coniate appunto sotto Federico II nel 1231 e nel 1236 di un disegno superiore ad ogni altra produzione di quell'età, e mirabile del pari è il sepolcro a lui eretto dal suo figlio Manfredi nel duomo di Palermo, di cui il P. della Valle dà un disegno nel fine del suo primo volume delle Lettere Sanesi. Interessano egualmente per il risorgimento dell' arte i monumenti dei primi Angiovini e quello di Carlo I nel palazzo senatorio a Roma, e di Roberto il saggio a S. Chiara in Napoli coll' epigrafe *Cernite Robertum regem virtute refertum*, e la statua che vuolsi di Elisabetta madre di Corradino nel chiostro dei carmelitani; e quella di Carlo II il zoppo che vedevasi in Provenza; e i bassi rilievi della regina Sancia aragonese seconda moglie di Roberto a S. M. della Croce di Palazzo a Napoli, che si suppongono opere di Masuccio, le quali produzioni il nostro illu-

stre predecessore ha già inserite ove appunto sembrava che potesse aver un termine la sua dotta fatica, portando una face nel bujo di quei tempi. Non parleremo dei monumenti nordici che in Isvezia, in Danimarca, in Inghilterra sono ancora visibili, specialmente riportati nell'opera intitolata *Monumenta Uplandica* e riprodotti dal signor d'Agincourt, ove leggesi in alcuni il nome di *Asmundo* scultore; nè parleremo dei molti descritti dal Mont-faucon nella sua opera *Monumens de la monarchie francoise* che veggonsi ancora in tanti luoghi della Francia, nè degli antichi lavori d'orificeria germanica che si conoscono per la *vetus liturgia Alemanica* di Martino Gerberto, utili soprattutto alle arti tedesche per avervi conservato con alcuni altri il nome di *magister Cuonradus de Huse argentarius*, nè di tanti altri avanzi preziosi che sono singolarmente illustrati in Inghilterra e che tutti vennero riuniti nella tante volte citata opera laboriosa che precede le ricerche attuali. Quanto alle produzioni napoletane ci sarà agevole il concepire come essendo colà introdotti gli artisti toscani più volte questi vi fondarono scuola, vi ebbero alunni e singolarmente nel XIV e XV secolo scolpirono opere di qualche merito. Egli par chiaro e dimostrato per la storia; che cominciando da Niccola Pisano fi-

no a Donatello che vi scolpì opere stupende, la Toscana diffondesse costantemente i suoi lumi in quella parte d'Italia, ma sembra egualmente che quella terra meridionale, cotanto ubertosa per le produzioni della natura e per moltissime altre opere di caldo ingegno, in questa epoca non corrispondesse con pari spontaneità in quelle dell'arte, il che avrem luogo ad esaminare alla fine di questo libro.

Battistero pisano.

Il battistero di Pisa ostenta con grande avvantaggio nei suoi fastosi monumenti dell' arte i bassi rilievi che adornano la porta orientale prodotti dal Morona nella sua *Pisa illustrata*, i quali con ragione evidente già ci dimostrano come preferibile ad ogni altra in Italia fosse quella scuola fino dal XII secolo tav. VII. n. 3.

Battistero di Parma.

Una conferma rilevasi ben chiara in Parma, in Modena e in Milano singolarmente, i cui monumenti di quella data non sono comparabili a questi di Pisa num. 14 e 15. Le iscrizioni di Parma ci conservano il nome anche dello scultore e dell' architetto che nel 1196 fondò il battistero e vi scolpì le figure ed i fregi, leggendovisi i due versi seguenti:

BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS
INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULPTOR BENEDICTUS;

Dagli archivj poi la diligenza del P. Affò ci trasse il cognome di famiglia di questo Benedetto degli Antelami. I bassi rilievi che adornano la principal facciata d'ingresso nel duomo di Modena fatti nel XII secolo n. 14 portano essi pure il nome dello scultore, inciso tra le figure dei due profeti Henoch, ed Elia:

Duomo di Modena.

INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS HONORE
CLARTE SCULTURA NUNC VILIGELME TUA. (1)

L'epoca anche di questi marmi non è dubbia, essendo stato il duomo incominciato del 1099, come prova il verso dell'iscrizione posta verso oriente: ANNI POST MILLE DOMINI NONAGINTA NOVEMQUE, e progredì così rapidamente l'edifizio che 7 anni dopo vi fu trasportato il corpo di S. Geminiano. Altro argomento che la fabbrica fu interamente costrutta in quel tempo, onde fissarvi l'epoca delle sculture lo abbiamo all'occidente in questa iscrizione:

MILLE DEI CARNI MONOS CENTUM MINUS ANNIS
ISTA DOMUS CLARI FUNDATUR GEMINIANI.

(1) Così sta scritto nell'opera del signor d'Agincourt, e in quella di molti scrittori che lo hanno preceduto.

Ma tornando per un momento sui due versi che annunciano il nome dello scultore, giova riflettere che dee leggersi *claret*, e non *clarte*, verbo proprissimo e necessario ad esprimere il concetto, poichè senza leggere in tal modo, non vi sarebbe neppur senso, oltre di che assurdo diventa il voler fare di *Clarte* un nome proprio che avrebbe una desinenza etrusca derivata fino dai tempi di Porsenna; e tanto più che il nome di Viligelmo dimostra chiaro che era di razza lombarda, ove non si aveva in uso che il solo nome; anzi dopo quell'epoca appena cominciarono per gl'italiani i cognomi. Tutti gli scrittori sin qui hanno letto *Clarte*, poichè s' incominciò a legger così forse dal Vedriani, e non per altra ragione, ma avendo noi usata la precauzione di esaminare tanto lo scritto che le sculture, non fidandoci persino dei moderni disegnatori, che hanno servito male il sig. d'Agincourt, si è potuto verificare che vi sta scritto *claret* distintamente, e che per semplice ignoranza dei lettori venne fatta la trasposizione dell'E al fine della parola, privando lo scritto di senso, al quale non lo restituisce neppure il punto ammirativo posto dal d'Agincourt per supplire alla mancanza del verbo, poichè non dice già *quanto* ES *dignus*, ma dice *quanto* SIS. Avevamo già fatte tutte queste scrupolose ricerche col sussidio del sig. Giustinia-

no Bernardi di Modena e coll'opera del sig. Magnanini disegnatore dei bassi rilievi modanesi, quando pur sembrandoci strano che il diligentissimo Tiraboschi avesse lasciato correre questo errore, abbiamo trovato nel tom. VI parte II pag. 437 della sua Biblioteca Modanese l'articolo Guglielmo scultore ove dice: *Il Vedriani avendo poco felicemente letto uno de' versi incisi intorno alle antiche sculture di questa cattedrale in tal modo* CLARTE SCULPTURA NUNC VILIGELME TUA, *ne ha fatto uno scultore per nome* CLARTE VILIGELMO. *Ma* CLARET *leggesi ivi e non* CLARTE, *ed è perciò verbo, non nome proprio. Il nome poi di Viligelmo, è probabile che sia ivi scritto in vece di Guglielmo*. Non abbiansi queste per inani ricerche, poichè la vera cognizione de' monumenti non può aversi senza ben intendere le iscrizioni, che non vi vennero poste a caso, ma sono il più prezioso tesoro della storia; e avrebbe gran torto chi pretendesse applicare il detto del vecchio Scagliero a queste nostre circostanze, detto opportunissimo per alimentare l'incuria e confermare ogni errore.

Stultum ac supinum, plumbeique delirii
Rebus relictis, consenescere in verbis.

E per finire questa digressione, ecco la genuina

iscrizione posta da Guglielmo scultore, da noi verificata personalmente:

INT ER SCVLTORES QVAI I
TOSIS DINV̄S ONORE' CLA
R E SCVLTVRA NV̄C WILIGELME TVA

Basilica di Bologna.

Potrebbero cercarsi nomi ed opere di scultori anche in Bologna, e quel Domenico Ravignana che negli archivi trovasi registrato come scultore alle pilastrate di S. Petronio, che allo Arduino piace denominare Domenico Bolognese, e lo dichiara nativo d'un villaggio nel difenderlo da certe censure anonime. E quel *Magister Ioannes Magistri Rigucii*, che *sponte sua promisit et convenit . . . . fabricare unum lapidem marmoreum Istrianum grossum, quadrum vel tondum, et ipsum laborare, et in eo facere et sculpire dimidiam figuram ad formam et imaginem S. Petri, pulcram, bonam, et sufficientem prout et sicut erunt figure quas facit, et facere debet Magister Paolus de venetiis* (che è il Bonafuto) il quale S. Pietro gli fu pagato quindici bolognini d'oro. Segnato nei registri di fabbrica e rogato nel 1393.

Anche i bassi rilievi sull'antica porta romana a Milano che rappresentano un ritorno trionfale, dopo essere stato Federico II vinto

nella lega lombarda, eseguiti alla fine del XII secolo portano il segno della debole scuola di scultura in quella parte d'Italia, mentre i Pisani fin d'allora potevano dirsi eccellenti nella arte in paragone d'ogni altro che trattava lo scarpello. T. 15. Non dispiaccia in questo luogo sentire come scrive il Giulini al VI volume della sua opera che ha per titolo *Memorie spettanti alla storia al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi:* a carte 196. *Negli anni scorsi riparandosi la porta romana, essendo stata levata quella pietra, e poi rimessa al suo luogo, si trovò che nella grossezza del marmo da una parte e dall'altra v' erano de' caratteri che dicevan così dalla parte destra:*

GIRARDUS DE CASTEGNIANEGA FECIT HOC OPUS.

dalla parte sinistra:

GUILLIELMUS BURRUS ET PREVEDE MARCELLINUS
HUIUS OPERIS SUPERSTITES FUERUNT.

dalle quali iscrizioni noi abbiamo il nome di uno degli scultori di quell' oscurissima età, e i nomi dei soprastanti a quell'opera per ordine dei consoli della repubblica descritti in altra lapide, che il Giulini parimente riporta, e che

abbiamo verificati ocularmente, notandosi che anticamente dicevansi *superstites* anche i testimoni o soprastanti di molte azioni e quelli che avevano simili sopraintendenze. Abbiamo fatto queste minute osservazioni per porre in avvertenza degli sbagli di citazioni che s'incontrano nell'opera del signor d'Agincourt, abbandonata a lontani editori e priva dell'avvantaggio d'essere da lui ricorretta, giacchè non avrebbe egli mai lasciato correre tutti gli errori che si trovano ove da lui citasi questo antico monumento, che dopo aver descritto conchiude: *Cet ouvrage, executé à la fin du XII siecle porte les noms des sculpteurs ou architectes Anselmus, Girardus de Castegnanega, Guglielmus Burrus et Prevede Marcellinus* (1). Le iscrizioni che realmente sono sui marmi e che esattamente riporta il Giulini non confondono i soprastanti collo scultore, e non trovansi nel t. VII, ma nel t. VI. Egli è però vero che se le arti corteggiano la fortuna siccome la storia dimostra, allorchè il regno d'Italia passò da'Goti a'Longobardi, queste resero molto celebrati pel loro splendore gli edifizj di Milano, di Monza e di Pavia; ma tali superbi avanzi non cadono sotto le nostre riflessioni appartenendo

(1) Giulini ibid. Tom. VII. p. 395. Questa citazione si riporta come nel d'Agincourt.

ad un' epoca anteriore a quella che illustriamo, i quali avanzi delle antiche arti longobardiche sono bastantemente illustrati dall'Allegranza, dal Graziolo e dal signor d'Agincourt. Potrebbesi muover querela di preterizione, se non ripetessimo in questo luogo come il Volvino fu autore nel X secolo del celebratissimo Paliotto d'oro in S. Ambrogio di Milano; opera che al dire del Lanzi *nello stile può andar del pari co' più bei dittici d'avorio che vantino i musei sacri;* e questa è vera gloria di Lombardia, che nessuno può contrastare, e questo nome è veramente italiano, non come la famosa *Laodicia di Pavia e l'Andrino di Edesia* che ritengono di greco almeno l'origine, e che operavano al tempo di Giotto e di Petrarca, siccome riferisce il Lomazzo. È egualmente gloria del nome lombardo e italiano che nell'XI secolo si scrivessero trattati di pittura, dei quali pur lunghi squarci sono riportati in molte opere, o vengono citati da varj scrittori, dimodochè per quanto si dicano spente appunto in quel tempo le arti italiane, ciò nullostante Teofilo Monaco scrisse un trattato *de omni scientia artis pingendi,* opera che o veramente è tutta italiana o riferisce ad usanze italiane, cominciandosi in essa così: *Incipit tractatus*

Paliotto di S. Ambrogio a Milano.

lumbardicus qualiter temperantur colores (1). Anche nel duomo di Piacenza, in S. Andrea di Vercelli e in molte altre chiese d'Italia veggonsi monumenti dell'epoca e dello stile di quelli che abbiamo più sopra indicati, e che lungo e inutile saria qui riportare. Diremo soltanto che non è perdonabile la negligenza degl'illustratori delle arti italiane nel preterire i nomi dei più antichi tra loro artisti, massimamente allorchè le loro memorie toccano oltre la metà del XIII secolo, poichè non può assolutamente più dirsi che quelle produzioni appartengano alla decadenza delle arti, considerate generalmente, se già i capi d'opera della scuola pisana erano scolpiti, e i Veneziani mostravano il loro valore pei monumenti che sorgevano nella loro capitale. Si confondono le opere di quest'epoca con quelle che la precedono di un secolo e più, e si riguarda questo punto come una languida luce di un crepuscolo che più appartenesse al tramonto che all'aurora di questi studj. Con tanti altri nomi sepolti nell'oblivione incontrasi anche quel Giacomo Porrata di Como o di Cremona (sul che discordano gli scrittori cremonesi) il quale nel 1274 scolpì i profeti laterali all'ingresso maggiore della cattedrale

(1) Vedi la nota al fine di questo Capitolo.

e l'architrave ornato di bassi rilievi su cui leggesi la seguente iscrizione:

MCCLXXIIII. MAGISTER JACOBUS PORRATA
DE CUMIS FECIT HANC PORTAM.

E non solo quei lavori sono di sua mano, ma attentamente osservando s'incontrano in Cremona molte altre sculture di quell'età, di quello stile e verosimilmente dello stesso scarpello, siccome ne fece osservare il diligentissimo sig. abate Antonio Dragoni.

Veramente par che si veda sorgere sull'orizzonte di quegli stati d'Italia, ove eravi maggiore prosperità, un'aurora di luce più chiara, talchè le vicende della politica e quelle delle lettere e delle scienze sonosi accompagnate anche a quelle delle arti. In effetto il governo pontificale era ancor vacillante, ed essendo pei scismi divisa e lacerata la religione, anche la temporale autorità dei papi era sempre incerta, traendo essi un'esistenza raminga ora in un paese ora nell'altro in via di rifugio, fintanto che poi per lunga età quasi espulsi dall'Italia sulle rive del Rodano soggiornarono precariamente con tanto danno e vergogna dell'augusta loro rappresentanza. In quel misero tempo la squallida Roma era da meno d'ogni altra città dell'Italia, non d'altro adorna e superba che delle antiche

memorie di sua passata grandezza. I signori della casa di Svevia e quelli della casa d'Angiò la tenevano oppressa e sfoggiavano una magnificenza che eclissava lo splendore dell'assiderata regina del mondo. Le repubbliche toscane erano in tutta la loro forza e intraprendevano opere degne di grandi potentati, imitate dalle altre libere città e dai piccoli tiranni che non la cedevano a queste in ambizione e in coraggio; e la repubblica veneziana dava uno spettacolo già a tutto il mondo non più vedutosi di una floridissima capitale sorta fra il salso limo ed eretta per forza straordinaria d'ingegno e di artifizioso magistero.

Arti coltivate in Venezia.

Maestri di costruzione in ogni genere già i Veneziani ostentavano fin dai secoli delle tenebre altrui le magnificenze dell'isole di Rialto, di Malamocco, di Torcello, di Grado; e benchè neppure vestigio rimanga del palazzo ducale incominciato da Agnello Partecipazio doge nel principio del nono secolo, che sussisteva ancora ai tempi di Pietro Orseolo II quasi due secoli dopo, pure tutto ci attesta come in quel tempo questo fu grande e magnifico monumento, giacchè fuvvi accolto e con sontuosità trattato Ottone II imperatore, come dalle cronache del Sagornino raccogliesi, essendo scritto che Ottone *ut condictum fuerat ad palacium venit et omni decoritate illius perlustrata,*

in orientali turre, se cum duobus suis retrudi et servari voluit. Questo medesimo Orseolo che riedificò la quasi distrutta città di Grado, fu quello che compì il palazzo ducale di Rialto: *Ubi inter cetera decoritatis opera dedalico instrumento capellam construere fecit quam non modo marmoreo, verum aureo mirifice compsit ornatu.* La provincia veneta era piena d'artisti d'ogni genere, e il Muratori nel IV volume degli annali italiani riporta come Fortunato patriarca di Grado nel 821 mandò una partita di muratori a Liudevico duca della Pannonia inferiore; come un Gregorio veneziano nell'826 fu condotto in Francia da Baldrico duca del Friuli per fabbricare un organo all'imperatore Ludovico; come infine Orso Partecipazio nell'864 mandò 12 campane in dono all'impetore d'Oriente, dal qual tempo come dice il cronista più sopra citato *Graeci campanas habere caeperunt.* Le arti in Venezia furonvi accolte e protette dalla prosperità nazionale fin da quei tempi, e non è meraviglia se poterono concorrere con tanti mezzi posteriormente allo splendore della dominante. I secoli che s'impiegarono nella costruzione della basilica di S. Marco segnano una vera storia dell'arte appunto nell'epoca del suo risorgimento: ma non bisogna in alcun modo pretendere di fissare il merito dell'età dal merito di tutte le opere, poi-

chè come saviamente avverte il Temanza, molte volte la protezione mette avanti gli artisti più inetti, e se abbiamo sovente veduto per forza di raggiro in onta del merito affidate gravissime imprese ed opere d'altissima importanza a' più mediocri esecutori, molto più facilmente ciò avrà avuto luogo nei tempi in cui il numero dei buoni artisti era minore. Se invece di prendere ad esame le sculture che stanno attorno l'archivolto maggiore d'ingresso nella basilica, o i santi di basso rilievo inserti nella facciata e sui pilastri interni del tempio, voglionsi esaminare i depositi del doge Vitale Faliero morto nel 1096, e di Felicita moglie di Vital Michele I. del 1102, saremo indotti sicuramente in errore, mentre quelle opere non sono altrimenti del merito delle migliori che allora facevansi in Venezia. Ogni altro monumento viene a conferma di questo per porci in guardia contro simili fallaci decisioni e contro il voler desumere dalla data delle opere lo stato dell'arte presso d'una nazione che aveva pur di che dare prove tanto migliori. Un giro che vogliasi dare intorno ai claustri degli antichi templi, ove stanno disposte le urne sepolcrali di più secoli, farà conoscere evidentemente come sia facile cadere in gravissimi sbaglj, abbandonandosi ciecamente a questo modo di misurare i progressi dell'arte, e come

anzi così avviene alle volte di scorgervi un retrogrado andamento anzichè un felice progresso, prendendo per imperizia nazionale la mediocrità d'un artista immeritamente promosso a qualche opera superiore alle sue forze.

Lungo e difficile sarebbe il numerare gli avanzi dell'antica grandezza veneziana prima di quel tempo in cui si vorrebbe supporre invocato il soccorso dei greci per farvi prosperare le arti, ed erigervi la basilica di S. Marco. Chiese, palazzi, ponti e ogni sorta di costruzione nobile e ricca fu fatta in Venezia senza aver duopo di mani aliene, giacchè tutti coloro che rifuggironsi in queste isole al tempo delle incursioni dei barbari non erano selvaggi, e seco da Roma e dalle altre parti dell'Italia più colta vi portarono ogni arte e segnatamente quella del mosaico.

Ella è sventura che non sia facile il tributare ai nomi degl'illustri artisti veneziani dei tempi più remoti quella riconoscenza, che pur da noi si vorrebbe, poichè le croniche intente quasi esclusivamente a'fasti militari e civili poco ci serbano di loro; e nuda memoria sol resta per gli avanzi del loro ingegno. Una specie però di gusto parziale di questa parte d'Italia si vide emergere, che ricevendo un carattere disgiunto da quello che altrove si praticava nell'XI e nel XII secolo, produsse un misto curioso di

greco, di arabo e di italiano che non trova comparazione in tutto il restante degli edifizj che furono intorno a quell' epoca eretti.

Palazzo ducale e sculture del Calendario in Venezia.

Questo gusto dominante prosegui ad imprimersi su tutti i monumenti pubblici e privati anche fino al XIV secolo, e sebbene a dir vero molto duolci di non trovare in quell'età tracce sicure per conoscere gli autori di molte opere egregie, pure fra la poca certezza che ci rimane dobbiamo all' Egnazio e al Sabellico l'averci conservato il nome dell'ultimo costruttore del palazzo ducale, intrapreso al tempo del doge Marino Faliero da Filippo Calendario, che morì sul patibolo come complice nella congiura del suddetto doge. Ragion vuole che se tutte le sculture che lo decorano, non sono opere di sua mano, sieno almeno della sua scuola, mentre presso che tutti gli architetti di quell' età erano anche scultori, e lo stesso Egnazio lo conferma. *Extabat quidem aurea Marci aedes insigni opere absoluta, sed deerat huic Marcianae areae forum ipsum praecipua urbi pars, ut urbs ipsa, et templum majore quadam admiratione ab omnibus viseretur. Quum Philippus Calendarius Marini Faletri principatu statuarius et architectus insignis non dubitavit id opus aggredi, qui et forum ipsum columnis intercolumnisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore,*

in quo patres convenire possent creandis magistratibus statis diebus, ut illi merito ab universa civitate omnia deferrentur, utinam vero Marini Faletri conjurationem nunquam secutus foret, neque enim illi civitas gratissima aliquod unquam premium negasset; e più basso *ferunt Philippum Calendarium de quo supra diximus extruendi fori tanto studio saepe coram duce et reliquis patribus disseruisse, ut tandem adducti illum operi praefecerint, quo perfecto, inq̄; hanc formam redacto, quae hodie visitur, ita duci, reliquisque patribus probatus est, ut in summo ab omnibus haberetur praecio, ut dux etiam ipse non dubitaverit eum sibi affinitate jungere* (1). Di questo Calendario nessuno parla nelle storie dell' arte, ma noi ci riputeremo in dovere di porlo in tutta quella luce che meritano le sue opere, allorchè verremo a parlare con più precisione dell' epoca in cui fiorì.

Bonafuto veneziano.

Fu intanto preceduta o accompagnata in Venezia quest' epoca da mastro Paolo Bonafuto o Benasuto, come sta scritto nei registri di fabbrica della basilica di S. Petronio in Bologna, di cui nulla sappiamo di preciso se non quanto nelle lettere scritte da lui stesso, e da fabricieri nel 1394 apparisce autore delle sei mezze

(1) Jo. Bapt. Egnatii De exemplis illustrium Virorum Venetae Civitatis. Lib. VIII. c. 9. et c. 11.

figure nel basamento della facciata che scolpì per il prezzo di *ducata viginti quinque boni auri èt justi ponderis:* e sono indicati i nomi de' santi raffigurati, e sono in anticipazione fatti i contratti, e la ricevuta del denaro trovasi in una lettera che a maestro Antonio architetto della basilica scrisse lo scultore ai 27 Gennaro dell' anno indicato. E veneziano è parimente quell'Arduino, che per aver lavorato nella facciata di S. Petronio circa vent'anni posteriormente all'epoca suddetta, fu creduto dall'Algarotti architetto della basilica; scultore mediocre che fu censurato acremente, e nei registri della fabbrica conservasi una sua lettera molto singolare in risposta alle critiche anonime che gli vennero fatte per le pilastrate delle tre porte della facciata, alle quali lavorò con Domenico da Bologna, altrimenti detto *Domenego da Ravignana.* Ragione ci fa credere che questo Arduino che si sottoscrive *Arduino de Domenego degli Ariguzzi* possa esser figlio dell'altro di questo nome, di cui vedesi un debole saggio in Venezia nella chiesa del Carmine con questo scritto *Arduinus Tajapetra fecit anno* 1340, dei quali probabilmente l'Algarotti fece un solo artista. (*Vedi Tav. XXVII.*)

Arduino veneziano.

Anche Verona conserva il nome di Briolotto, oltre quei di Orso, di Gioventino, di Gioviano, di Pacifico, di Martino, di Adamino e di Calza-

Scultori antichi veronesi.

ro, le cui sculture dagli ultimi tempi de' longobardi fino agli Scaligeri indica il Maffei nella sua Verona illustrata; ma Briolotto è l' ingegnoso artefice della ruota della fortuna figurata nel finestrone rotondo in S. Zeno, ove altri ascende, altri precipita, altri siede con ingegnoso artificio, e scolpì egualmente il vaso pel fonte battesimale. Singolare è l' iscrizione che vedesi incastrata nel muro esterno della chiesa, alla quale non ne possiamo rassomigliare alcun' altra in lode di uno scultore dell' XI secolo.

QUISQUE BRIOLOTUM LAUDET QUIA DONA MERETUR SUBLIMIS HABET ARTIFICEM COMMENDAT OPUS TAM RITE POLITUM SUMMUM NOTAT ESSE PERITUM. HIC FORTUNAE
supra Ecclesiam
FECIT ROTAM S. E. CUJUS PRECOR TENE NOTAM ET VERONAE PRIMITUS BALNEUM LAPIDEUM IPSE DESIGNAVIT UNDE TURBA FORTITER POSSIDEAT PRECIBUS JU-
vita
STORUM REGNA BEATA IN QUIBUS V. PARATA ISTE VERENDUS HOMO NIMIUM QUEM FAMA DECORAT QUIA LUCIS IN EDE LABORAT.

Sui cerchj della ruota così sta scritto al di fuori:

EN EGO FORTUNA MODEROR MORTALIBUS UNA,
ELEVO, DEPONO, BONA CVNCTIS VEL MALA DONO.

E internamente:

INDUO NUDATOS. DENUDO VESTE PARATOS
IN ME CONFIDIT SI QUIS DERISUS ABIBIT.

Preziose sono le memorie e l'iscrizioni illustrate dal Maffei nei capitoli terzo, quarto e sesto della terza parte della sua Verona illustrata. Se in ogni città ragguardevole dell'Italia fossero con altrettanta cura stati presi ad esame i patrj monumenti, poco rimarrebbe a cercarsi. E questo lavoro si ristringerebbe ad un corollario soltanto delle altrui osservazioni. Ricchissima Verona di monumenti delle patrie arti, ha conservati moltissimi nomi che attestano alla posterità gli autori di tante sculture dei tempi che precedevano il risorgimento delle arti stesse, dimodochè nessun' altra città forse può annoverarne un numero così considerabile. Oltre i sopra citati altri ne indica il Maffei sui marmi della facciata di S. Zeno:

SALVET IN AETERNUM QUI SCULPSERIT ISTA GUILELMUM

e nell' arco maggiore della porta:

ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HAEC NICOLAUM

nomi già sempre ed iscrizioni che escludono il sospetto di greci maestri.

In Toscana più costantemente trovasi nelle opere degli antichi scultori intagliato il loro nome e l'anno in cui fu compito il lavoro. Questo metodo toglierebbe pur molte incertezze ed errori ove fosse stato costantemente adoprato; giacchè in quell'età l'impronta dello scarpello non segnava così evidentemente nei marmi il carattere e il genio dell'artista, come successe poi quando alla timida circospezione tenne dietro l'ardimento degli artisti più sicuri e più grandi. Non parleremo delle famose porte del Bonanno in Pisa ove abbiamo già rimarcato che era sculto il suo nome, e fondatamente possono giudicarsi sue parimente quelle che non vennero distrutte nell'incendio della basilica.

Bonanno pisano e altri.

I nomi di Buschetto, di Rinaldo, di Diotisalvi e dello stesso Bonanno già stanno scolpiti sugli edificj pisani, siccome si è dimostrato a suo luogo. Una vasca in S. Frediano a Lucca, la quale serve per il battesimo, porta nell'orlo quest'iscrizione:

Ω

M . . . . LI ROBERTUS MAGIST . L .

ove si è creduto di conghietturare il millesimo

Roberto di Lucca.

del XII secolo, senza poter fissare l'anno preciso, e leggere *Robertus Magister Lucensis*. La vasca è lavoro circa di quell'età ed è scolpita con alcune storie. Di questo tempo parimente sonovi diversi architravi di sacri edifizj nella stessa città, e si legge in uno di questi S. NICOLAUS P. BIDUINUS ME FEICT HOC OPUS; e in proposito di questo Biduino (il che serve ad accertare il tempo in cui scolpiva) veggonsi in S. Cassiano sei miglia lontano da Pisa due marmi in uno dei quali sta sculto:

Biduino di Pisa.

HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT

nell'altre leggesi:

UNDECIES CENTUM ET OCTAGINTA POST' ANNI,
TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERANT DE VIRGINE NATUS.

Certamente bisogna supporre che i due marmi formassero un solo pezzo, o che l'iscrizione fosse una sola, e come alle volte trovasi in due luoghi divisa. Resta però singolare, che sia indicato l'anno della nascita dello scultore piuttosto che l'anno dell'esecuzione dell'opera. L'antichità dei monumenti di Lucca è meritevole di particolari illustrazioni, poichè si veggono dall'ottavo secolo in poi considerabili

resti, che nelle chiese particolarmente segnano la traccia delle arti in ogni loro vicenda.

Gruamonte.

Anche in Pistoja veggonsi molti monumenti interessanti per quest' epoca, che portano il nome dei loro autori. Si distingue fra questi l' architrave sulla porta maggiore di S. Andrea, ove sta sculto:

FECIT HOC OPUS GRUAMONS MAGISTER BON.
ET ADEODAT FRATER EJUS. TUNC ERANT OPERARII
VILLANUS ET BATHUS FILIUS TIGNOSI A. D. MCLXVI.

Impropria è l' interpretazione del Vasari a questa iscrizione, per la quale non a *Gruamonte* ma a *Mastro Buono* intende di attribuire la scultura facendo diventare sostantivo ciò che non è realmente che un adiettivo, come spiegasi meglio anche in S. Giovanni *fuor civitas* in Pistoja medesima, ove in un altro architrave essendo scolpita una cena si legge:

GRUAMONS MAGISTER BONUS FECIT HOC OPUS.

Il primo di questi architravi delineato ed inciso è riportato dal Ciampi ed egualmente dal signor d' Agincourt, ma non crederebbesi che amendue fossero tolti dal vero rilievo, attesa la poca somiglianza che hanno tra loro le due incisioni in rame, mentre non altro che la com-

posizione e l'insieme hanno di comune, e diversificano poi totalmente nello stile e nel modo dell' esecuzione. Sotto quest' architrave stanno due capitelli lavorati da altro scultore che vi ha posto parimente il suo nome e veggonsi istoriati amendue rappresentando uno la visita di S. M. Elisabetta, l'altro la Vergine annunciata dall'angelo, ma coll'embrione del figliuolo già in petto per dimostrare il subitaneo concepimento e l'efficacia dell'angelico annuncio; cosa che trovasi imitata in altre immagini anche più secoli dopo (1). L'iscrizione che porta il nome dell'autore è questa: MAGISTER ERRICUS ME FECIT. In S. Bartolommeo parimente in Pistoja vedesi un architrave figurato sulla porta, ove sta scritto RODOLPHIN. P ANNI MCLXVII, che ha dato luogo a due letture diverse *Rodolphinus operarius*, e *Rodolphini opus*. Nella chiesa di Groppoli a tre miglia da Pistoja

Enrico e altri scultori.

(1) Nelle aggiunte del signor Ciampi alle sue notizie inedite della Sagrestia pistojese si riporta che in un antico vetro era dipinta la Vergine leggente l' ufficio e appresso un giovine alato; in un cantoncino un piccolo piccione che dal becco mandava un raggio nell' orecchio della Vergine entro il qual raggio si vedeva un embrione d' un feto ben formato con questi due versi sotto:

GAUDE VIRGO MATER XTI
QUAE PER AUREM CONCEPISTI.

è un pergamo istoriato coll' iscrizione seguente:

HOC OPUS FECIT FIERI HOC OPUS (sic) S. V. PLEBAN.
ANNO DOMINI MIJLCL OXXXXIII.

M. Buono e altri di questo nome.

Un mastro Buono intanto, per quanto si debba escludere dall'architrave scolpito a S. Andrea di Pistoja, edificò palazzi e chiese in Ravenna che ornò di sculture nel 1152, ma non fondò o condusse avanti, per parlare con più precisione, il campanile di S. Marco, opera ammirabile pel suo ardimento e la sua solidità, come dice il Vasari, confondendo due artefici dello stesso nome a più secoli di distanza l'uno dall'altro, mentre la cella del campanile di san Marco fu rifatta da un altro mastro Buono, l'autore delle vecchie Procuratie e di tant'altre belle opere in Venezia nel XVI secolo, siccome a suo luogo avremo ragion d'ammirare. Questo antico di cui parla Vasari, condusse alcuni lavori in Firenze e in Arezzo, i cui resti si veggono ancora, ma rimarrebbe luogo a dubitare se tre fossero veramente gli artisti di questo nome, il più antico di cui parla Vasari e ignora la patria, che lavorò in Toscana, in Ravenna, in Roma e in Napoli, e che confonde con Gruamonte, la cui esistenza non crediamo di dover impugnare animosamente, e

un secondo egli è chiaro che fiorì oltre la metà del secolo XIII, di cui restano memorie troppo evidenti riportate dal Ciampi nelle sue notizie inedite sulla Sagrestia pistojese, e da noi riscontrate. Non è possibile attribuire a questi i lavori e le fabbriche che al primo assegnansi dal Vasari che lo fa fiorire nel 1152, un secolo e più avanti dell' altro di cui intendesi ora di parlare; onde converrebbe escludere questo primo e supporre che il Vasari avesse preso un equivoco nel millesimo; il che poi non si saprebbe conciliare nominandolo egli difatti come di gran lunga precedente a Niccola Pisano, con cui contemporaneamente operò il Buono secondo citato dal Ciampi, anzi fu uno de' più deboli suoi imitatori. Questo Buono è un fiorentino figlio di Bonaccolto, come risulta dai documenti estratti dall' archivio dell' opera di S. Jacopo di Pistoja, e in prova leggonsi le due seguenti iscrizioni che indicano l' arte sua e il tempo in cui fioriva, scolpita la prima nella tribuna di S. Maria Nuova in Pistoja.

A. D. MCCLXVI. TEMPORE PARISII PAGNI ET SIMONIS
MAGISTER BONUS FECIT HOC OPUS

Poi nel 1270 fabbricatasi la chiesa di san Salvatore si vede nella facciata così scolpito:

ANNO MILLENO BIS CENTUM SEPTUAGENO
HOC PERFECIT OPUS QUI FERTUR NOMINE BONUS
PRESTABANT OPERI JACOBUS SQUARCIONE VOCATUS,
ET BENVENUTI JOANNES QUOS DEUS OMNES
SALVATOR LENIS NULLIS VELIT ANGERE PENIS. AMEN.

Questo è il medesimo scultore e architetto che aveva anche lavorato in S. Jacopo nel 1265, e e in S. Pietro nel 1263 e non può essere quello di cui intende Vasari, e certamente non si può confondere coll'altro che lavorò a Venezia. Dopo tutto ciò risulterebbero tre di questo cognome, il che non solo non è meraviglia ma concilia assai meglio ogni critica osservazione di quello che vederne citato un solo cui converrebbe attribuire gli anni di Nestore. Molto dottamente vennero di recente illustrati i monumenti di Pistoja dal cavalier Tolomei.

Marchione Aretino

Ma un artista di bizzarro ingegno nella scultura si fu in quell'età Marchione aretino, colui che edificò in Roma la torre de' Conti, e altrove parecchie altre fabbriche, fra le quali singolarissima è quella della Pieve d'Arezzo a tre ordini sovrapposti di colonne ora grosse ora sottili, ora spirali, ora attorte, ora aggruppate, ora a guisa di cariatidi che sostengono stranissimi capitelli, scolpiti d'ogni genere di animali e di fantasie, e diverse altre opere pa-

rimente in Arezzo, ove pose a tortura l'ingegno per ben fare. Si scorge in esse sorprendente facilità nelle meccaniche superiore a quei tempi e più ardita sicuramente di quel che felice, ma atta però ad annunciare che le arti erano presso a risorgere dalla lor decadenza. Tra quante opere esistono di quell'età e di quel genere i capitelli della Pieve d'Arezzo sono la più importante e presentano a dispetto della sobrietà e del buon gusto d'ornare una collezione di stravaganze, che se attestassero tanto criterio quanto dimostrano un facile ingegno, potrebbero assegnarsi a' più felici tempi e non all'infanzia dell'arte: vedi Tav. XIII. Ma non solo in queste parti dell'Italia superiore si riconoscono produzioni indigene di arti ne'primi secoli dopo il mille, che anche nell'inferiore si veggono andar del pari le antiche opere d'ogni genere di disegno, sieno esse dipinte o scolpite. *Il Chronicon Neritinum*, e il *Chronicon Sublacense* attestano l'antichità di questi lavori che furono riconosciuti fino dall' undicesimo secolo quale *sculptum mira pulchritudine*, quale *auro coloribusque pulchre depictum* (1).

(1) Nei tempi di Giovanni abbate 32mo del monastero di Subiaco si enumerarono all' anno 1090 nella cronaca riportata dal Muratori cose tali operate, che sembrano incredibili, e nel 23° anno del suo governo dopo avere fatti in-

Tutti intanto coloro, che abbiamo qui accennati di volo per non estenderci lungamente in quest' epoca, furono scultori italiani, e presso che tutti lavoravano in tanti diversi paesi prima che dal Vasari e da altri scrittori si supponesse recarsi all'Italia le arti del disegno dai

Necessaria somiglianza delle sculture italiane con le sculture greche.

finiti acquisti, *fecit sacrarium opere pulchro . . . . fecit paraturas ecclesiasticas, pluviales XX, planetas III, dalmaticas III, tunicas III, albas XX, palium de altare sacramentorum cooperto argento et auro. In ecclesia duas cruces ligneas pictas : fecit iconam rotundam ex argento et auro miro opere laboratam; calicem etc.* e parecchj altri arredi preziosi, come vasellami, candelabri, libri corali e suppellettili d' insigne lavoro, *et fecit arcile ad recondendum libros sculptum mira pulchritudine . . . . fecit in Ecclesia analogium pulchro opere laboratum, fecit iconam magnam in capite chori auro coloribusque pulchre depictam etc.* Per eseguire i quali lavori le arti dovevano essere in vita, siccome le veggiamo poi al tempo di Federico II in cui il *Chronicon Neritinum* ci ragguaglia delle frequenti riparazioni fatte pei terremoti, sempre ristaurandosi opere d' arti di antichissima data e volendosi che le successive rassomigliassero alle anteriori.

1249 *Lo Abbate Goffrido reparao la Ecclesia fraccassata da lo tremolizzo, et feci nova la cona de Sancta Maria, et la fece pengere da lo pingitore Bailardo come foe la vecchia et così la feci.*

GOTFRIDI CURA VIRGO GENITI GENITURA
FIO BISARDI DOCTAQUE MANU BAILARDI
HIC SUB FELICI REGNO DIVI FRIDERICI
PRESES ERAT QUANDO ME FECIT TE VENERANDO
ANNO MILLENUS CHRISTI DECIESQUE VICENUS
QUARTUS AGEBATUR QUEN DENUS TER COMITATUR.

greci invocati da Costantinopoli (1). E nulla di meglio in questi secoli senza alcun dubbio far sapevasi in marmo nella capitale dell' Oriente; cosicchè sembra con qualche evidenza ben anche dimostrato come le arti fra noi si mantennero in vita senza soccorso straniero, e se

L' immagine dipinta sul muro si venera anche al presente nella quarta cappella in ordine del lato sinistro della cattedrale di Nardò sotto della quale in atto di adorazione si vede ancora dipinto l' Abbate Goffrido vestito cogli abiti pontificali, e leggonsi accanto a questa in caratteri longobardi — 1350 *foe no grande tremolizzo e fraccassao bona parte de la nostra Ecclesia e lo Abbate Roberto la reparao, e feci la porta nova de la detta Ecclesia.* Questa porta era ornata di statue e bassi rilievi, e rimase in piedi sino al principio del XVIII secolo, e allorchè fu rifabbricata il vescovo Antonio Sanfelice raccolse un fragmento di basso rilievo per memoria delle antiche sculture, il quale rappresentava il funerale di M. V. cogli Apostoli attorno, e postavi la seguente iscrizione lo collocò nell' interna parte del coro.

PER VETUSTUM VIRGINEI FUNERIS ANAGLYPHUM
QUOD MERIDIONALEM TEMPLI PORTAM ORNABAT
EX EA JAMPRIDEM SUBLATUM
NE INTERCIDERET
ANTONIUS SANFELICIUS EPISCOPUS
HEIC LOCARI MANDAVIT.

(1) Quest' istoria dell' arte essendo stata destinata a percorrere le opoche in grande e i progressi delle scuole, senza darsi il debito di registrare i nomi di tutti coloro che potrebbero avere un titolo ad essere rammemorati per qualche opera in cui posero il loro nome, non ha lasciati sotto silenzio questi primi artefici le cui opere poche ed eseguite

codici, dittici, argenterie, monete possono mostrarsi anche di mano dei greci artefici, è però vero che i marmi scolpiti, i quali adornano gli edificj d'allora, sono quasi tutti d'italiani scarpelli.

in difficili tempi, se non corrispondono all' aspettazione di chi si attende una progressiva serie di meriti, null' ostante servono sempre a comprovare gli sforzi che si facevano in ogni paese per far risorgere i buoni studj, e si vedrà che molti nomi non meritavano di rimanere sì lungamente e ingiustamente oscuri. Oltre i già enumerati, moltissimi altri si potrebbero citare come quel *Pellegrino* scultore, di cui è il basso rilievo trovato nel recinto della cattedrale di Verona che rappresenta Cristo fra gli apostoli SS. Pietro e Paolo in atto di benedirli, attribuito dal Dionigi al IX secolo. Come quel *Nicola d' Angelo* e quel *Pietro Passaletti*, che scolpirono con bizzarri ornati e molte figure il fusto di colonna destinato a reggere il cereo pasquale in S. Paolo fuori delle mura di Roma, fatto eseguire da Ottone monaco nel XII secolo. Quel *maestro Daniele* che nel 1209 scolpì la figura del Leone in riposo con una berretta da prete sul capo in cima a una colonna che vedesi in Padova. Quel *Paolo da Siena* e quel *Paolo Romano*, de' quali il primo scolpì il nome sotto il busto di Benedetto XII erettogli in memoria d'aver rifatto il tetto di S. Pietro, e il secondo scolpì la figura equestre di Roberto Malatesta che vedesi ora in una delle facciate del palazzo di villa Borghese, e diversi altri lavori fece in alcuni mausolei che stanno a S. M. in Transtevere. E quel *Gio. Bartoli*, e quel *Gio. Marci* da Siena che nel 1369 per ordine d' Urbano V fecero in argento i due busti di S. Pietro e di S. Paolo in S. Gio. Laterano, ai quali molti altri se ne potrebbero aggiungere che farebbero onore alle arti rinascenti e ci convincerebbero che sempre italiani artefici si segnalarono nel risorgimento delle arti, e non mai stranieri ingegni ci diedero alcun sussidio.

Che poi lo stile dei lavori di quest'età somigliasse allo stile delle opere greche dei tempi decadenti dell'arte, è cosa fuor d'ogni dubbio e naturalissima, nè poteva anzi essere altrimenti se partivano da un'istessa fonte ambe le scuole. Profughe le arti dalla ormai deserta Roma ebbero asilo a Costantinopoli, ove incontrarono protezione, ma non si rialzarono dallo stato infelice in cui per la forma del governo e la fiacchezza dei costumi erano cadute sotto di Costantino, e colà continuarono a servire al lusso più dall'ignoranza nudrite che incoraggiate dal progresso dei lumi. Soltanto una passeggiera speranza di risorgimento ebbero sotto Giuliano, ma a poco a poco piombarono in tutta la dejezione malgrado il lusso e la magnificenza, che più della materia tenevasi paga che del lavoro. Successe lo stesso in Italia. Erano le arti medesime che disertate dal Campidoglio andavano qui conservando quei pochi resti di loro grandezza che le circostanze del paese abbandonato dagl' imperatori null' ostante presentavano; e mediante i suoi stessi invasori e nemici durarono in vita, giacchè in Roma, in Ravenna, in Lombardia e in molti altri luoghi si edificarono in diversi tempi palagi, e templi, si tornarono ad impiegare i vecchi materiali e sempre con quei medesimi elementi onde in Grecia si nudrì il sacro fuoco di Vesta non

mai per incuria colpevole estinto benchè languente.

Non dissimili quindi gl'Italiani ed i Greci nei modi di conservar durevoli le pratiche dell'arte come può mai supporsi che in tanta ignavia fosse l'Italia sepolta per abbisognare dello straniero soccorso di una nazione che era nel punto del suo maggiore decadimento? Non avvi un secolo che possa contarsi affatto sterile di simili produzioni in Italia, e il signor d'Agincourt con tanta diligenza ci ha condotti fino a quest'epoca mediante il filo della sua storia, che pienamente per lui veggonsi confermate queste nostre asserzioni. Non tanto somigliano le produzioni delle arti italiane alle opere greche del medio evo per aver quelle imitate quanto per esser amendue derivanti da un medesimo fonte, e per quell'assioma che due cose eguali a una terza debbono pur essere anche eguali tra loro.

Le poche antiche reliquie degli aurei tempi della Grecia e di Roma stavano o sotterra, o giacenti, o inosservate. I moderni scultori come se non avessero avuto occhj per vederle, continuavano a porre in uso le pratiche de'loro maestri, e con una servile timidità non osavano scostarsene un passo. Erano per lo più soli oggetti religiosi quelli che nel X e XI secolo si rappresentavano dagli scultori, e non

venivano eretti monumenti civili che pochi o miseri. Le pratiche di devozione erano tali che non induceva venerazione se non quella scultura che più serbava i lineamenti dei fantasmi barbari rozzamente scolpiti in quel tempo in cui il culto e le immagini furono prese di mira e per conseguenza non furono opera degli artisti migliori. Il conservar quelle tracce era gelosa cosa e importante, e ciò teneva luogo del bello presso di tutti. Questo stile goffo ed incolto dalle immagini, propagatosi su tutti gli oggetti accessorj, diede a tutto uno stesso aspetto, e si rese tanto uniforme che divenne quasi modo di convenzione. Così si mantenne la scultura per lunga età servendo all'ornato di pochi architravi nei templi, e di pochissimi monumenti sepolcrali nei cimiterj; e qualora risorger volle da questo stato di dejezione non cercò gli esempj d'imitazione nelle opere bisantine ma in quelle dell'Attica e del Lazio, vincendo il lungo ribrezzo che si mantenne verso le opere del gentilesmo.

Tanto è vera la nessuna derivazione e cangiamento portato in Italia dagli artefici greci d'allora, per quanto vi accorressero a lavorare chiamati più dalle loro circostanze che dal nostro bisogno, che non solo in Italia si era coltivata con qualche successo mediocre la scultura nei secoli barbari fino all'epoca del risor-

gimento, ma si mantenne nel medesimo stato anche fuori, e poco dalle nostre produzioni dissimili e inferiori, o presso che eguali in merito d'arti, sono le sculture dei bassi tempi che veggonsi in Francia, mantenendo esse il medesimo carattere che loro impresse una volta il decadimento delle arti romane in Italia e per tutto il mondo. Le due tavole comparative dell' opera del signor d'Agincourt segnate coi numeri XXVI e XXIX, l'una delle quali mostra la riunione di alcune diverse sculture in Italia di quei tempi, e l'altra dimostra una serie di simili oggetti fuori d'Italia, serviranno a farci maggiormente conoscere come di pari passo si andò per lungo tempo dovunque, poichè le arti decadute e per vecchiaja ridotte ad una doppia infanzia si rassomigliano e cadono in una specie di uniformità di carattere. I bisantini maestri non le tolsero da questo stato nè in Italia, nè fuori, finchè non arse ai Pisani in petto e a Niccola singolarmente una scintilla di quel genio, che ritornandole a vita dal rogo che pareva incenerirle, si lasciarono addietro tutti i meno felici imitatori delle altre nazioni.

Non è mio oggetto di riprodurre sotto un medesimo aspetto ciò che da alcuni accuratamente è stato raccolto, nè di presentare ogni cosa sotto questo punto di vista. Piuttosto a me giova di richiamare l'attenzione del lettore

su diverse produzioni italiane dell'XI e XII secolo comparate fra loro e in confronto di un qualche saggio dei più luminosi d'opera greca di quell'età medesima, onde convincerci che in Italia non si faceva niente di peggio di quanto si operasse in Costantinopoli.

Monumenti diversi comparati fra loro

Le porte di S. Paolo fuori di Roma, quelle che da Costantinopoli furono recate a Venezia, la palla d'oro dell'altare di san Marco possonsi ben annoverare fra le più classiche produzioni bisantine che si conservino, alle quali se si contrappongono i bassi rilievi esterni del batistero pisano e molti di quelli che internamente adornano la basilica di san Marco, le arti italiane non si troveranno poi tanto perdute prima dell'epoca vera del loro risorgimento, anzi da quelle si vedrà una specie di aurora foriera di moltissima luce. (Tav. VII). Egli è ben vero che non del pari in tutti i paesi d'Italia si coltivarono queste arti, come risulta da altri saggi contemporanei, sopra tutto in Parma, in Modena, in Milano, il che prova come anche nello stato di decadimento eravi qualche diversità e scorgevasi sempre da qual parte attendere dovessero il loro risorgimento. La semplice composizione del basso rilievo pisano segnato 3, lo sviluppo delle pieghe nei vestimenti, la sveltezza delle figure, la giusta espressione negli atteggiamenti li farebbero quasi credere una

opera di due seceli posteriore. Egli è ben certo che questa scultura prevale al merito delle opere greche indicate, e non inferiori sono le figure di basso rilievo stiacciato prese dall' interno della chiesa di san Marco in Venezia, disegnate al numero 1 e 2, ove molta ragione si vede delle forme e dei panni che le rivestono con grazia ed intelligenza. Gli artisti di questa età sebbene non avessero preso ancora ad imitare l' antico, null' ostante capirono fin d'allora come conveniva adottare un costume più proprio dell' arte di quello che nol presèntassero i vestimenti che erano in uso, e nelle loro opere si vede un misto singolare di costumanze, e giacco e lucco e tunica e pallio furono adoprati al solo oggetto di ottenere un aggradevole risultamento. Il basso rilievo pisano dimostra meglio di ogni altro come gli scultori fin d' allora cominciassero a sentire ciò che meglio si conviene ai monumenti di rilievo. Tra le figure che sono ivi scolpite, alcune indicano gli abiti antichi toscani e sino il cappuccio con cui abbiam visto poi rappresentati gli uomini di quei tempi, ed altre sono vestite colle forme degli abiti d' una data anteriore, quasi romana, onde la composizione avesse più decoro e si presentasse in una più grata forma alla posterità. Questo era già un primo passo che l' arte faceva verso il suo risorgimento, e ponevasi

così in opera l'ingegno e la riflessione in quei monumenti ove non rappresentandosi abiti sacerdotali, che pur serbano qualche sorta di dignità, eravi bisogno del sussidio delle antiche forme per nobilitare ogni sorta di composizione. Assai maggior numero d'oggetti per noi si sarebbe potuto raccogliere se avessimo giudicato essere la quantità un mezzo necesario alla prova di quest' assunto e se avessimo creduto non bastante questo saggio per fare la deduzione di una verità importante. Osserveremo però con qualche evidenza nella sovraccennata tavola, come i lavori che veggonsi ai numeri 4, 5, 8, 9, i quali rappresentano figure intarsiate in argento sulle porte bisantine di Roma e di Venezia, la cedono di molto alle figure segnate 10 e 11, le quali vennero eseguite di veneto lavoro sulla porta maggiore di san Marco costruita appena dopo che l'altra porta minore fu recata come spoglia di conquista da Costantinopoli, come vedremo al capitolo VI di questo libro. Che se per le meccaniche della oreficeria e degli smalti avevano quei greci di allora una pratica più estesa, e se questa forse diffusero maggiormente in Italia, sembra però chiaro abbastanza, che i principj elementari dell' arte qui non s'ignorassero, e che anzi qualora intendevasi d' imitare una manifattura orientale si sapesse indubitatamente qui meglio

eseguirla. L'altre volte citato nome di Volvino, autore del palliotto di S. Ambrogio in Milano, potrebbe dar grandi argomenti per dedurre in quale stato fosse l'oreficeria in Italia nel X secolo, e lunghe, diligenti e profonde indagini verrebbero a confermare sempre più che non fu mai in Italia mancanza d'ingegni per quanto vi fosse scarsezza d'arti e di monumenti. Ai numeri 6, 7, 12 e 13. veggonsi diverse figure e storie tratte dalla palla d'oro di S. Marco. Esse quantunque tolte dal medesimo monumento che vedesi diviso in più ordini di lavori, attestano che da diversa mano e in diverso tempo furono fatte, poichè le due ultime vincono di gran lunga le due prime, appartenendo queste all'ordine inferiore; di fatto corsero moltissimi anni dal tempo in cui fu commesso questo lavoro al tempo in cui giunse in Venezia e fu collocato sopra l'altare, e varie per conseguenza esser dovettero le mani che vi si adoprarono, e diverso lo stato in cui poterono trovarsi quelle arti, la cui storia è troppo oscura per poter conoscerne tutte le particolari vicende. Ma comunque si voglia, egli è chiaro che ai numeri 1, 2, 3, ove sono riportate sculture (a quanto noi crediamo italiane) eseguite in luoghi di possenti e generose repubbliche, si vede che le arti mostravansi già vicine di molto al loro risorgimento, e che

non sapevasi qui far meno di quello che praticavasi a Costantinopoli. Per lo stesso modo rimane dimostrato come poi in Toscana e a Venezia le arti erano molto più avanzate che nel resto dell'Italia, qualora vogliano compararsi i tre primi suddetti bassi rilievi di questa tavola coi due ultimi segnati 14 e 15. E più evidentemente ciò potrà dimostrarsi all'occasione di esaminare altri bassi rilievi sugli archivolti dell'ingresso principale nella basilica di S. Marco, ove partitamente si tratterà delle arti veneziane. Noi con questo abbandoniamo di già i secoli oscuri al silenzio e passiamo a vedere nel XIII e XIV secolo di quanto la forza degli ingegni italiani fosse capace; e quasi esclusivamente il contenuto di questo libro diventerà un tributo di sincera e divota riconoscenza ai Pisani ed ai Veneziani, cui tutto debbono le nostre arti che per loro mezzo a nuova vita vennero richiamate.

NOTA

INTORNO IL CODICE DI TEOFILO MONACO

Importa moltissimo per tutti gli oggetti che riguardano le arti conoscere la natura di questo prezioso codice, e ci troviamo per conseguenza in dovere di metterne sotto gli occhi dei lettori, per quanto si possa, l'inestimabile pregio.

Nel 1774 Gottoldo Efraimo Lessing, in una dissertazione tedesca stampata a Brunsvick, diede notizia dell' opera di Teofilo scritta in un codice del secolo XII della biblioteca di Wolfenbutel. Nel 1779 scrisse diffusamente su di essa il dottissimo signor cav. abbate Morelli R. Bibliotecario di S. Marco, e ne publicò alcuni capi nell' indice dei codici manoscritti Naniani, ora della Reale Biblioteca; in uno dei quali v' è l' opera copiata nel secolo XVII da un codice di Vienna del secolo XII col titolo: *Theophili Monaci, qui et Rugerus, libri tres. I. de temperamentis colorum (idest de arte pingendi). II. de arte vitraria. III. de arte fusili.* Nel 1787 il signor Raspe a Londra in un saggio critico sulla pittura a olio publicò il primo libro a norma di un codice del secolo XIII dell' università di Cambridge, nel quale egli riferisce che si legge: *Incipit tractatus Lumbardicus qualiter temperantur colores*. Nell' anno stesso 1787 li tre libri interi furono stampati a Brunswick, secondo il codice di Wolfenbutel, nel tomo sesto d' una collezione tedesca di opuscoli d' istoria e letteratura cominciata da Lessing e finita da Cristiano Leist, intitolata *Zur Geschichte und Litteratur ec.*, e Teofilo ivi non ha altro titolo che quello del codice *Theophili presbiteri diversarum artium schedula*. Nel 1800 il suddetto signor cav. abbate Morelli nella sua *Notizia d' opere di disegno ec.* a pagine 114 ha di nuovo trattato dell' opera di Teofilo e ne ha publicati altri squarci con illustrazioni particolari. Di questo codice ne aveva anche parlato e recatine alcuni squarci il dottissimo signor Aglietti allorquando le sue meno gravi e multiplici occupazioni gli permettevano di occuparsi dell' estensione di molti articoli di quel *Giornale Letterario* che alla sua penna fu debitore di tanta celebrità.

Scrittori che parlano di questo Codice.

Il Lanzi nel T. I. pag. 66 seconda edizione della sua *Storia Pittorica* ha riportato ciò che scrisse il signor cav. Morelli, e specialmente fece gran conto del suo sentimento sulla diversità indicata da Teofilo nell' uso dell' olio al suo tempo ed al nostro. Il medesimo autore al Tom. IV. p. 164 riferì poi, che in un codice di Cantabrigia questo Teofilo ha due denominazioni, e che il suo trattato dei colori è lombardico. *Theophilus monacus (qui et Rugerius)* ed in al-

tro luogo: *De omni scientia artis pingendi. Incipit tractatus lumbardicus, qualiter temperantur colores.*

Dubbio che Teofilo possa esser italiano.

Ecco per conseguenza doppiamente confermata la denominazione del trattato *lombardico*, e il doppio nome di *Teofilo e di Ruggiero*. Se anche si fosse ivi voluto riferire semplicemente all' uso dei lombardi nella mestica dei colori, pare che il dubbio poi svanisca col secondo nome *qui et Rugerius,* poichè questo nome (certamente italiano) doveva essere il nome che Teofilo aveva prima di farsi monaco, per le quali cose non tanto strano poi sembra che possa pretendersi dagl' italiani l' onore d' aver dato (forse ai monasteri della Germania) un ingegno in quell' età molto singolare. Che poi debbasi riputar tedesco unicamente perchè si riscontra negli interi tre libri dell' opera sua una sola parola che si riferisce a quella lingua, laddove nel libro terzo nel trattato *De opere interrasili*, scrive così, *deinde habeas ferros graciles, et latiores secundum quantitatem camporum, qui sunt in una summitate tenues et acuti, in altera obtusi, qui vocantur Meziel*, la qual voce in linguaggio tedesco anche presentemente significa scarpello, non pare essere prova bastevole a indebolire le fatte congbietture; e tanto più che oltre il poter contrapporre a questa parola moltissimi modi di dire usitati dagli scrittori d' Italia, parlando poi nel primo libro al capitolo de *Glutine vernition*, di quella gomma che fondesi al calore nell' olio di lino equivalente a quella che noi chiamiamo *copale,* egli scrive *et in eam mitte supradictum gummi fornis, quod romane Glassa dicitur,* ed ecco un luogo ove ricorre per farsi intendere non alla voce di Germania, ma a quella di Italia.

Nel codice di Cennino Cennini scritto nel XIV secolo la spatola da raschiare è detta *merella*, nè avvi verosimiglianza che la voce per quanta affinità aver possa colla tedesca *meziel* da essa derivi, ma piuttosto dalla voce *mella* che in uno dei più antichi dialetti d' Italia (nel Veneziano) significa arma da taglio, voce così ridotta in diminutivo dal Cennini, che l' adoperò anche altre volte poi per significare la stessa cosa ma senza alterarla chiamando *mella* il ferro da raschiare.

Non è fuor di proposito il far riflettere come in alcuni luoghi una sola parola variamente letta contribuir possa a far cadere in tali equivoci da capovolgere una serie d' idee nell' interpretazione d' un codice. Eccone un esempio pel quale se si fosse scelta fra le varianti quella che più d' ogni altra sarebbe analoga per riconoscere che Teofilo a pratiche ed usi italiani si riferiva, si poteva cadere in errore. Verso il fine del prologo del primo libro leggesi nel codice di Lipsia: *Quicquid in Electorum operositate, seu nigelli varietate novit Rutigia;* in quello riportato dal Leist leggesi *Rusca;* in quello di Vienna leggesi *Ruscia;* e finalmente in quello di Cantabrigia *Tuscia*. Ognun vede che bene o male che sieno scritte le tre prime lezioni riferiscono alla Russia, denominata anche Rutenia, e che l' ultima potrebbe alludere alla Toscana, in favor della quale si sarebbe potuto supporre l' espressione, se veramente non fosse da antichissimi tempi celebrata la pratica dei nielli in Russia, e se prima del XII secolo, appunto per le relazioni contratte coi Bisantini e pel giro che facevano molti generi commerciali diffondendosi di là pel resto d' Europa, non fosserv i stati in quella parte alcuni paesi molto dirozzati da vario genere di cultura (1). Di fatto proseguendo la lettura del prologo, e a tutti i popoli retribuendo le loro prerogative soggiugne: *Quicquid ductili, vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia, quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossuumque sculptura auro decorat* (Cantab. *decolorat*) *Italia: quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri argenti cupri et ferri lignorum lapidumque subtilitate* (Cantab. *sublimitate*) *solers laudat Germania etc.* Da ciò chiaramente può rilevarsi, che le nozioni pei lavori di niello e di ambra le ha tratte dai russi; quelle degli arabeschi, dei ceselli e della fonderia dai saraceni; le forme eleganti dei vasi, le pitture, le incisioni, gli avorii, le dorature, i colori dalla

(1) Come si potrà vedere al fine dell' VIII capitolo di questo libro.

Italia; le finestre variate dalla Francia (1); e le nozioni intorno i metalli e gli altri lavori finalmente intagliati dalla Germania.

Colori macinati con olio di lino

Il primo libro della pittura, coerentemente a quanto nel prologo egli accenna, quello che in effetto è detto *Tractatus Lumbardicus*, diviso in 43 capitoli, oltre che insegna il modo di temperare i colori per adattarli alle carnagioni delle varie età, ai capelli, ai panneggiamenti, parla lungamente degli olj, delle gomme, delle vernici, d' ogni colore, delle dorature, e riferisce moltissime ingegnose e singolari pratiche per cui le moderne scoperte vengono a scemare assai di pregio. Quanto poi a quella dell' olio di lino, con cui venivano da lui macinati i colori, il merito della cui invenzione è stato oggetto di tante inutilissime discussioni e gli vorrebbe esser conteso da Giovanni da Bruges, da Antonello da Messina e da diversi altri, sembra che possa evidentemente provarsi essere per intero riservato a Teofilo, quando pure non intenda egli di riferirsi ad una pratica già conosciuta anche prima di lui in Lombardia. Certamente Teofilo il *primo* ne scrisse e ne conobbe le pratiche, ed il suo metodo fu ricopiato e interamente da lui appreso per opera di coloro che vennero dopo e che menar vorrebbero tanto grido. Inutile si reputa la difficile analisi delle vecchie croste di pitture per determinare ciò che non è soggetto di alcuna quistione; e il decomporre i colori per verificare dopo molti secoli se sieno stati collegati con un glutine piuttosto che con un altro non conduce che a troppo incerti risultamenti. I chimici mal possono accertare ciò che siasi fatto in questa materia dopo che per lunghissima età lavacri, aria, sole, ingiuria d' uomini e di tempo hanno già cagionate tante variazioni da alterare interamente non che le mestiche, ma gli ossidi e la natura dei colori medesimi. Abbiamo in Teofilo chiarissima esposizione e fatti evidentissimi, senza lambiccarci l' ingegno per togliere a lui ciò

Non si possono fare analisi chimiche con sicurezza sulle vecchie pitture.

(1) Sebbene le prime finestre di cui esista memoria eseguite con vetri colorati si videro in Italia sotto il pontificato di Leone III inalzato alla s. Sede nel 795 come riferisce Anastasio, e riportano il Tiraboschi e il Muratori altrove citati.

che la ragione non può in alcun modo contendergli; per la qual cosa non si può convenire con due de' più chiari e benemeriti letterati nostri su questo punto, il Morelli ed il Lanzi, i quali si accordano in credere imperfetto e mancante il metodo di Teofilo quando appunto bisogna riconoscerlo completo e di nulla deficiente.

Omnia genera colorum eidem generi olei, si tratta sempre dell' olio di lino, *teri, et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quae soli siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris alterum ei super ponere non potes nisi prior exiccetur quod in imaginibus diuturnum et tediosum nimis est.* In alcuna maniera (per quella pratica che abbiamo pur fatta delle meccaniche di quest' arte) trovasi essere diverso il metodo e l' esito del colorire ad olio che si usa oggidì da quello che con ogni precisione descrisse Teofilo. Chiunque dopo di aver abbozzata una testa, una figura, un immagine qualunque voglia ridipingervi sopra con nuovi colori, chiunque dopo avere steso uno strato di tinta sopra una tavola voglia ripetere la stessa operazione, nol può mai fare se prima non è bene asciutto il primo colore. Il calore e l' aria sono quei mezzi pei quali si ottiene l' evaporazione, l' essiccazione dell' olio: ed è egli verissimo che questa si accelera ponendo la cosa dipinta a fortissimo sole e ad aria aperta. Prima di tentare il nuovo metodo di pittura ad olio Teofilo aveva l' uso di dipingere a tempera, ed avendo fatta una pratica costante della prestezza con cui si asciugano in quel modo tutti i colori, potendosi ridipingere un' ora dopo sopra il medesimo lavoro, egli trovò che con l' altro metodo assai più lentamente si progrediva nell' ottenere lo stesso vantaggio. Probabilmente il giorno dopo d' avere messo il primo strato di colore ad olio Teofilo lo trovò così fresco come se lo avesse messo in quel momento, e singolarmente se non usava di stendere il colore sopra un intonaco assorbente di gesso; e per due o tre giorni forse potè verificare con incomoda maraviglia la stessa cosa, dal che prese la risoluzione indicata nel medesimo suo scritto: *Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas, quas rubricare volueris,*

Perchè Teofilo asciugasse le pitture al sole.

et ad solem siccabis, deinde iterum linies, et rursum siccabis. Egli è ben chiaro che l' effetto dell' aria e del sole avrà prodotta una più pronta essiccazione, ed egli avrà creduto necessario il ciò fare per ripetere il colore ogni qualvolta gli occorresse sulle tavole e sulle immagini, poichè nei capitoli precedenti e nei passi sopraccitati (e sopra tutto nel capitolo XXII) rimane chiaramente dimostrato che Teofilo non parlava di semplici strati di colore su tavole preparate equivalenti alle imprimiture, ma parlava delle figure dipinte ad olio. Gran numero di pittori viventi la fanno da Teofilo le molte volte esponendo alcuni quadri prima che siano finiti a soli ardentissimi, non tanto per ottenere una pronta essiccazione delle tinte, quanto anche per farvi produrre quelle alterazioni che nel colore accader sogliono, e che accelerate con questo mezzo possono dar norma all' artista per prevenirle e per rimediarvi. Il merito di questa scoperta consiste semplicemente nell' adoperare olio di lino in luogo di qualunque altra sostanza oleosa; nell' esclusione dell' acqua per l' intero, e nel macinare con l' olio i colori. Nulla vi aggiunsero quelli che vennero dopo, ed esattamente e non più si fa al presente da chiunque ha buona pratica di quest' arte. Se Teofilo avesse adoperato l' olio d' uliva, o d' altra simil natura, egli avrebbe potuto lasciare quanti mesi avesse voluto al sole la sua pittura, che non l' avrebbe mai trovata asciutta. Null'ostante ultimamente abbiamo co' proprj occhi esaminate alcune pitture fatte con olio d' ulivo, asciutte, mediante l' azione del sole o del calore, e senza che siavi stata introdotta alcuna specie di essicativo. Il signor Castellau abbastanza conosciuto pel suo amore alle arti e per le diligenti pratiche di esse in tutti quei rami che ha poi particolarmente trattati ha fatto molte esperienze su questo soggetto, ed è riuscito a far assorbire all' intonaco tutta la sostanza oleosa che diluiva il colore, cosicchè per l' azione del calore si è poi trovata perfettamente asciutta la sua pittura. Soltanto ci fece osservare che in luogo d' una tavola, o d' una tela egli adoperò uno strato di gesso grosso come una tavola equivalente ad un pezzo di muro. Questo metodo di dipingere potrebbe portare con se molti avvantaggi fra' quali principalmente

vi sarebbe quello che non restando mista al colore tutta quella superflua sostanza oleosa, che dipingendo a olio con modi comuni è forza che resti, o raggrinzata sulla superficie, o inerente alle tinte sotto le pellicole esterne, la pittura rimane in uno stato quasi altrettanto naturale, come la tempra; e non dovrebbe andar soggetta alle alterazioni immense che è forza accadano per opera degli olii essiccattivi. Può essere di molta utilità che questi tentativi si proseguano con calore, e che possano pubblicarsi con successo i ripetuti saggi di questo metodo, ai quali è da bramarsi maggior fortuna che non ebbe tutto ciò che si pubblicò finora sulla pittura all' Encausto. L' olio di lino o di noce sono quelli che hanno inerenti a loro medesimi quei principj essiccativi bastevoli per ottener l' effetto che ci abbisogna. Dopo di ciò non vedesi ben chiaramente che cosa intenda di dirci il Morelli osservando che *Giovanni da Bruges appunto perchè un suo quadro posto a seccarsi al sole per troppo calore gli si era spezzato, tanto rammarico n' ebbe, e tanto studiò per evitare questo disordine, che tale maniera di dipingere ad olio ha trovata, per cui seccandosi i colori da per se non rimaneva bisogno alcuno di portare i quadri al sole* (1). Le tavole esposte al sole sono soggette a fendersi, nè così gli sarebbe accaduto di una tela; e perciò Giovanni da Bruges avrà preferito di lasciare per un poco di tempo che le sue tavole si asciugassero all' ombra; ed ecco forse in che consiste il preteso perfezionamento di quest' arte. In luogo di una dose di essiccativo tutto resta limitato da una dose di pazienza, ed unicamente atta a riprodurre ciò che già molto prima era stato esaurito con il più completo successo dal nostro Teofilo. Chi potrà decidere che Tommaso da Modena per evitare le fenditure delle sue tavole dipinte ad olio e per poterle impunemente esporre al sole, non avesse adottato poi di cuoprirle di tela attaccata con forte colla, e ciò senza l' esempio di Margaritone, che avendo la stessa usanza di stendere la tela, dipingeva a tempera? E chi potrà assicurare se Tommaso, o altri antichi pittori ad olio prima del Van-Eyck avessero

Questa scoperta non appartiene a Giovanni da Bruges.

(1) Morelli. Notizia. d' opere di disegno Pag. 116.

esposte le loro pitture al sole, o le avessero lasciate all' ombra? È facile che molti esemplari si trovassero de' codici di Teofilo nelle città della Germania, ove questo ingegnoso monaco dee avere viaggiato e avervi multiplicate le memorie di quelle sue pratiche ingegnose, forse cadute in disuso, e Giovanni da Bruges avrà potuto ritrovare più facilmente il modo col quale rinovare ciò alla cui invenzione non ha il minimo diritto, non potendosi dire che neppure abbia avuto bisogno di *addere inventis*, giacchè i precetti di Teofilo bastano per se soli a spiegare il metodo della pittura ad olio.

Non è perciò che in alcuni colori non sia proprio l'aggiugnere una picciola quantità di olio più essiccativo per accelerare il loro asciugamento, ma questo si limita a pochi colori vegetabili o animali di cui si fa moderatissimo uso. Ciò non è di assoluta necessità, e certamente senza questo sussidio le immagini e le tavole potevansi e si possono ricoprir di colore per la sola azione dell' olio di lino senza bisogno di esporle al sole; anzi l' abuso degli essiccativi nuoce alla più parte dei colori offuscandoli, e se si profondesse in quelle tinte che non ne abbisognano, pel pronto loro asciugarsi si toglierebbe il comodo di poter condurre il colore e maneggiarlo a talento dell' artista, il quale ha uopo di trovarlo morbido sotto al pennello quanto tempo gli occorre per la perfezione dell' opera sua.

Senza poi cercare in Teofilo gli argomenti per dedurre che si avevano dovunque pitture ad olio prima di Giovanni da Bruges e di Antonello da Messina, crediamo che ne troveremo di piena evidenza in molte opere, che quai fatti parlanti esistono visibili, e sulle quali si è voluto promuovere dubbio, fidati a quanto sta riferito nel Vasari a fronte di quello che asserirono il Malvasia, il de Dominicis, il Tiraboschi, il Raspe, il della Valle, il Lanzi, il Vernazza. Già fuori d' Italia è notissimo come si impiegasse l' olio nei colori, specialmente in Fiandra, e in Inghilterra, ragione per cui gli uni adottando un metodo, e modificazioni diverse dagli altri, delle quali Teofilo era certamente informato, nel suo codice tracciò la maniera che usavasi in Italia col *Tractatus Lumbardicus*. Alberto Mireo nel suo *Chronicon Belgicum* parlando della pretesa scoperta dei fratelli

Wan-Heych la mette in dubbio, e comprova che prima del 1400 esistevano nel Belgio quadri dipinti all' olio, citandone uno singolarmente da lui visto a Lovanio, il cui autore era morto l' anno 1400: e più irrevocabilmente le ordinanze d' Arrigo III in Inghilterra al suo tesoriere emanate nel 1239 pubblicate recentemente dal Walpole di sborsare ad Odone orefice e pittore, e a suo figlio Odoardo 117 scellini per olio, vernice, *et coloribus emptis et picturis factis*, nella sua regia, comprovano l' esistenza di un tal metodo. E vedesi conservatissimo nella Galleria dei Conti di Pembrock a Wilton il ritratto di Carlo II fra tanti suoi protettori, adorante la Vergine che dai più diligenti esami fattivi dal Raspe non lascia dubitare che non sia fatto all' olio circa l' anno 1377, come pure per gli stessi esami il ritratto di Arrigo IV riconobbesi fatto all' olio assai prima che dai Wan-Heych fossesi palesato il preteso loro secreto. Se molti di questi rilievi meritano fede separatamente, maggiormente ne meriterà la concordia di tante opinioni: e tanto più quanto che in questa nostra istoria abbiamo avuto campo di cogliere in fallacia Giorgio Vasari in molti importantissimi luoghi delle sue vite e in cose di fatto. Quindi non trovansi fondati motivi pei quali escludere che le pitture esaminate in Bologna dal Malvasia e dal Tiarini pittore, eseguite nel 1407 da Lippo Dalmasio sieno dipinte all' olio, come verificarono questi osservatori diligenti. È da rispettarsi ciò che scrissero Marco da Siena, il cavalier Massimo e il de Dominicis napoletani intorno alle antiche pitture a olio di Colantonio del Fiore che viveva nel 1375, e nulla può opporsi intorno alle pitture a olio di Tommaso da Modena che fioriva alla metà del secolo XIV, e a quelle di Serafino Serafini modenese che dipinse nel 1385 un' ancona per la cattedrale esaminata nel 1789 da un consesso di *professori* e giudicata a olio. Di più ci confermano nelle nostre opinioni le notizie patrie spettanti alle arti del disegno del Vernazza, nelle quali si cita ai tempi di Giotto un mastro Giorgio ai servigj di Amadeo V in Piemonte venutovi da Firenze *che dipinse a olio* nel castello di Chamberì l' anno 1314, al Borghetto nel 1318, e nel 1325 fu chiamato a Pinerolo a dipingervi la cappella del principe. Crediamo

che debbasi dare tutto il peso al manoscritto del Cennini scolaro di Angelo Gaddi pittore non volgare de suoi tempi, che nel 1437 distese un libro sulla pittura, ove si parla dell' olio cotto di linseme, e di quello di noce come essiccativi e opportuni per la pittura; e dopo d'aver reso un tributo d'ossequio a tutte queste memorie ed ispezioni di autori e di artisti rispettabili (debolmente confutate dallo estensore della moderna vita di Antonello) i quali presero ad esame tante antiche tavole, ci permetteremo d'opinare su molte pitture da noi vedute per tutta l'Italia, le quali appartenendo a tempi antichissimi non avremmo mai saputo credere eseguite a tempera nè a fresco, e ora sembra chiarissimo che siano all' olio. Non osarono di fatto opporsi i diligentissimi esaminatori di una pittura di Tommaso da Modena fatta nel MCCCLI e posseduta dal sig. abbate Boni, il quale ad oggetto di assoggettarla a maturo e fondato esame ne staccò alcune parti, e le sottopose alla più accurata analisi col mezzo del suo maestro l' abbate Lanzi. La chimica stessa non osò pronunciare l' esclusione dell'olio da quella mestica inaridita e degenerata; dimodochè le prove contrarie si riducono al nudo testo del Vasari, unicamente. Vasari fu primo a parlare su questa scoperta di Gio. Van-Heick nel 1550, vale a dire un secolo e mezzo dopo l'esistenza di questo Fiammingo; ma ciò che farà più meraviglia, e desterà voglia di dubitare su tutte le storielle a questa importante invenzione relative si è che prima di Vasari si osserva un alto silenzio da tutti gli scrittori su questo argomento, e quel che è più appresso gli stessi storici di Fiandra; mentre all' incontro come riflette il Dottore Aglietti nel dotto opuscolo su questa materia inserto nel quinto volume delle memorie per servire alla storia letteraria e civile, la relazione di Vasari della scoperta della pittura all' olio, trovasi registrata anzi ricopiata in quasi tutti i libri che vennero in luce dappoi. Dalla qual cosa non sarà poi strano il giudicarlo come primo ed unico inventore di quel racconto: racconto non avvalorato da alcuna autorità, nè da testimonianze provenienti dal luogo che si volle onorato d' una tale innovazione, e sembra al contrario che da lui stesso gli scrittori di Fiandra abbiano.

tratto l' unico fondamento onde appropriarsi l' onore di un simile ritrovato. Anche in Venezia può aversi argomento frequente per cui convincersi che questo metodo di pittura sia di antichissima data, nè mai dimenticato, poichè una quantità di vecchie pitture anteriori a' migliori artisti che fecero risorgere le arti e contemporanee alle goffe imagini bizantine, sembrano dipinte all' olio. Possono in fatto offrire argomento a queste ricerche, oltre le molte gallerie in cui si custodiscono innosservate tante di queste antiche pitture, i due gabinetti in Venezia che sono frutto delle lunghissime cure del sig. abbate Boni, e del patrio amore del sig. Ascanio Molin. Celebratissimo il secondo per la sua serie progressiva delle opere dei molti dei Vivarini da Murano che non bene si conoscevano, e per molte altre preziosità che possiede, conserva poi il primo, oltre le citate pitture di Tommasso da Modena, una Pietà dipinta in fondo d' oro mirabilmente, coll' iscrizione ANGELUS PINXIT, i caratteri della quale simili interamente ad antica scultura (con cui questa vedevasi accompagnata nell' atrio di un chiostro in Treviso) lasciano ragionevole credenza che possa giudicarsi contemporanea al marmo che parimente conserva il nome dello scultore:

DONATUS MAGISTER S. MARCI DE VENECIA
ANNO DNI M. CC. LXXVI. HOC OP. FEC.

Dal gabinetto Boni si ritrae parimenti notizia di un pievano di S. Agnese pittore nel 1381, il che è comprovato con altri argomenti oltre la iscrizione che vedesi sovra un' antica pittura di uno stile più secco di quello di Tommaso da Modena:

MCCCLXXXI STEFANUS PLEBANUS SCE AGNETIS
PINXIT.

In fine un quadretto prezioso dipinto nel 1369 da quel famoso Lorenzo di cui estesamente parla il Zanetti nel lib. I. della Pittura Veneziana, presenta una prova di alcune meccaniche di quest' arte. Il Redentore seduto co' piedi

sul pulvillo alla greca in atto di dar le chiavi a S. Pietro, astanti tutti gli Apostoli, e una glorietta di cinque vaghi angioletti, portano l' iscrizione:

MCCCLXVIIII MENSE JANUARII LAURENTIUS PINXIT.

Ma questa pittura avendo una forma semicircolare nella parte superiore, e la tavola essendo quadrangolare, rimangono i due angoli di questa esclusi dal semicerchio e coperti dalla sola imprimitura o preparazione di gesso. In questi spazj, che chiameremo *perduti*, il pittore vi provò sopra alcune tinte e vi fece col pennello alcuni ghiribizzi, i quali evidentemente veggonsi essere a tempera per qualunque ispezione o prova a cui si sottopongano; e a tempera anche la pittura rilevasi essere fatta, se non che sopra quella fu estesa una vernice o una preparazione oleosa che ne fece rialzare il tono del colorito e lo mantenne fino al giorno d' oggi freschissimo. In questa si verifica come fosse da prima usata la tempera, ma si scuopre egualmente come altra mestica di colore fosse allora in uso, poichè sul fondo d' oro e sull' aureola e sui vestimenti del Redentore sono dipinti ornati e gemme di colore non già a tempera, ma come se fosse cristallizzato con altra sostanza diafana e glutinosa, e fortemente fissato sul fondo dorato, sul quale la tempera non troverebbe aderenza, e i colori adoperati in questi ornamenti si veggono macinati e preparati evidentemente con quell' olio medesimo o vernice che fu estesa su tutta la tavola. Questa ispezione facile e chiara svela più metodi praticati in un solo quadro, e questi diversi da quelli che per esempio si scorgono nel Tommaso da Modena, che pare interamente alla prima dipinto con colori a olio, al che non osarono contradire i chimici deputati a questo esame dall' abate Lanzi. Sul gesso alcuni, ma non tutti, usavano dunque la tempera, che non potevano mai adoperare sull' oro, il quale si vede rubricato al modo di Teofilo. Ma ella è pur molto difficile l' analisi di questi lavori che hanno addosso la patina di cinque secoli! Quand' anche si arrivi a scuoprire, com' è

fuori di dubbio, che alcune pitture antichissime sono com penetrate da una sostanza oleosa o resinosa, quale sarà mai il ricercatore fortunato o per meglio dire ardito che osi determinare se quell' olio o quella vernice fossero soprapposti a colori da prima diluiti e preparati con acqua, ovvero con quella impastati e macinati a dirittura? Un sottilissimo intonaco di colori minerali a tempera disteso su d' una tavola, allorchè sia asciutto, offre agli olii e alle vernici il modo onde lo invadano in tutta la sua profondità nella stessa maniera come se i colori fossero stati macinati con quelle. I colori minerali macinati coll' acqua rimangono porosi ed assorbenti dopo l' evaporazione dell' umido, e il loro tono apparisce così languido e freddo che non solo si uniscono e s' imbevono delle sostanze oleose le quali possono sopra esservi distese, ma si vestono d' uno splendore, d' un caldo di tinta, d' un succoso in somma in nulla diverso da quello dell' olio con cui fossero stati macinati alla prima.

Nel modo stesso veggiamo accadere che una pittura eseguita cogli aridi e polverosi pastelli, se viene fissata su di una carta o tela col mezzo dell' acqua o d' una leggerissima colla, diventa affatto rassomigliante a una tempera, e si rende poi così capace di subire l' azione dell' encausto colla cera o resistere alla vernice che piaccia di soprapporvi, della qual cosa avendo io stesso fatti moltissimi esperimenti, alcuno non sapeva distinguere se quei colori fossero stati con olio o con acqua macinati, e soltanto qualche incertezza sul modo adoprato poteva nascere dal non riconoscersi traccia di pennello, il che non accade nei lavori a tempera. Dalle quali cose si dee concludere francamente che l' occhio di un buon pratico, non già il crogiuolo di un chimico, servir potrebbe assai meglio per quest' analisi, ove non fosse tolto ogni dubbio sull' antichità della pittura all' olio per mezzo degli antichi e autentici codici esaminati, e per le altre storiche tradizioni. Chi volesse con diligente esame osservare la custodia della Palla d' oro della chiesa di S. Marco, esteriormente dipinta in molti compartimenti, è da credersi che non dissentirebbe dal riconoscerla dipinta a olio, e quanto a noi

ne siamo persuasi a piena evidenza. Questa porta l'iscrizione:

MAGISTER PAULUS CUM LUCA ET JOHE FILIIS
SUIS PINXERUNT HOC OPUS.

Vi si legge in altro compartimento anche il millesimo MCCCXLV, MS. APL. DIE XXII. Ma siccome essendo questo un po' cancellato si potrebbe rivocare in dubbio l'età in cui fiorì mastro Paolo, così a prevenire ogni quistione abbiamo una memoria tratta dal quaderno delle spese di palazzo, conservata nell' archivio di S. Marco a carte 3 libro fabbrica, ove sta scritto: 1346 *die 20 mensis Iannuarii dedimus ducatos 20 auri magistro Paulo pentore sancti Lucae pro pentura unius anchone facta in Ecclesia sancti Nicolai de Palatio.* L' ancona è perita e la cappella di S. Niccolò non esiste più, ma la Palla di S. Marco può vedersi conservatissima, e dal Morelli citansi altre opere di questo artefice in Vicenza che dopo averne per qualche anno compianta la dispersione vennero finalmente rinvenute, e trovansi presso il Conte Lunardo Trissino, e il Cavaliere Francesco Testa in ottima conservazione le quali rappresentano la morte della vergine con parecchi compartimenti, ed altri Santi che formarono l' ornamento d' un altare. Prezioso e utilissimo fu questo ritrovamento, poichè quanto sembra dipinta all' olio la tavola di S. Marco citata, tanto evidente si riconosce la pura tempera in queste pitture a quella paragonate; e provano i due modi variamente impiegati dallo stesso autore, e saggiamente per l' inevitabile stropicciamento che seguir doveva nella Tavola di S. Marco destinata a cuoprire la Palla d' oro, e ad aprirsi in ogni solennità, che se fosse stata dipinta a tempera sarebbe a quest' ora perita.

Anche l' esame delle opere dei primi Vivarini da Murano, che posero il loro nome nel 1445 sulle tavole delle quali tutta è ornata la chiesetta interna di san Zaccaria in Venezia, può corroborare questi miei argomenti. Tre grandi tavole d' altare essi dipinsero e ornarono con tutto il lusso e la diligenza dell' arte, e si faccia il confronto tra

queste e le pitture a tempera che veggonsi nel retro altare di mezzo, ove sono elegantissimamente effigiati molti santi, sulle quali non è dato alcun apparecchio oleoso o resinoso. Le pitture sono della stessa mano, di quel medesimo tempo quantunque condotte con diversa meccanica esecuzione dagli stessi maestri Giovanni ed Antonio fratelli Vivarini da Murano. Di questo ricchissimo e prezioso deposito dei primi monumenti dell' arte veneta non parlarono scrittori e biografi, e ne tacquero sino il Zanetti ed il Lanzi; e ciò accadde forse per essere la chiesetta custodita nell' interno monastero, mentre ne avrebbero altrimenti fatto parola come di una delle più squisite produzioni di quell' età (1).

(1) In questo luogo ci si apre un' opportunità che è dovere di uno storico di non trascurare per emendare uno sbaglio del chiarissimo Lanzi, preso da lui per non aver veduto ed essersi in vece riportato agli altrui detti. Siccome nella sua terza edizione della storia della pittura stampata del 1809 a pagine 16 del terzo volume egli pone una nota un po' caustica contro le opinioni di chi per questa volta vedeva meglio degli oppugnatori contro l' esistenza de' due fratelli Antonio e Giovanni da Murano, così non si può che riportare qui per esteso la nota del Lanzi, a cui contrapporremo in fine i rilievi di fatto incontrastabili e visibili a chiunque.

NOTA DELL' ABATE LANZI.

„ Nel libro intitolato: *Narrazione dell' isola di Murano* „ *di G. A. Moschini* si è dal degno autore impugnata la mia „ presente congettura. Un quadro della galleria del n. u. Molin „ in Venezia colle sottoscrizione *Johannes Vivarinus* lo ha „ persuaso di mio errore. Io che in un lavoro che abbraccia mi- „ gliaja di pittori son persuaso di non aver potuto evitare qualche „ umano erramento, era pronto a ringraziare il predetto autore „ di averne scoperto uno. Ma sono assicurato che la pittura è di „ altro artefice e la sottoscrizione è di mano di un impostore, il „ quale ha fatto un misto di carattere che chiaman gotico e di „ romano, nè ha saputo contraffare il vero carattere di quei tem- „ pi, cosa a lui facilissima. Perciocchè aveva sott' occhi un car- „ tello con una divotissima orazione *Deus meus charitas* ec. ed „ è il carattere il più netto che possa dirsi gotico, o a meglio „ dire tedesco. Vedesi dunque che l' impostore fu anche stupido o „ a dir poco ignorante nell' arte sua. La perizia fu fatta dal signor „ cav. Gio. de Lazara, abbate Mauro Boni, Bartolommeo Gam-

Questo argomento, per quanto sia stato fin qui da noi diffusamente trattato, null' ostante sarebbe senza tortura d' ingegno suscettibile di maggior esame, prendendosi facilmente a confutare ciascuna delle contrarie opinioni.

„ ha, nomi già cogniti al pubblico per potersi conformare al loro „ giudizio. L' ingegnoso signor Pietro Brandolese che gli ha pre- „venuti nel *giudicare falsa* quell' iscrizione ha pubblicato sopra „ tale argomento un opuscolo intitolato *Dubbi sull' esistenza* „ *del pittore Gio. Vivarini da Murano nuovamente con-* „ *fermati, e confutazione d' una recente pretesa auto-* „ *rità per confermarli,* dove con soda critica espone buone ra- „ gioni che servono a rinforzare la mia conghiettura. „

Moltissime cose potrebbersi dire in risposta di questa nota e delle patenti in essa distribuite d'impostura, di stupidità, d'ignoranza: ma riportando le iscrizioni antichissime e genuine custodite fin ora nell' interna chiesa delle monache, ove non vennero mai fanatici antiquarj a farvi falsificazioni, e che non soggiacquero alle speculazioni commerciali dei rigattieri e dei rivenditori, così non ci estenderemo che sulla nuda ispezione del fatto. E tanto più che sono citati dal Lanzi senza riguardo molti nomi rispettabili e a noi poi carissimi per esserne tra questi alcuno che ci onora della sua amicizia, come tutti altamente stimiamo. L' altare di mezzo di questa chiesetta ha un' iscrizione in grandi caratteri e mezzo cancellata per mala custodia e per ingiuria di tempo, ma null' ostante in essa si legge, oltre il nome dell' abbadessa e della priora del monastero anche quello degli autori sovra indicati. I due altari però laterali in cui, come in quello di mezzo, le pitture sono alternate fra compartimenti di legname e bassi rilievi di finissimo lavoro e di splendentissima doratura, si legge conservatissima a nitidi caratteri la stessa iscrizione che qui riportasi intera:

JOANNES ET ANTONIUS DE MURANO PINXERUNT 1445 MENSE OCTOBRIS HOC OPUS FECIT FIERI VENERABILIS D. D. MARGARITA DONATO MONIALIS ISTIUS ECCLESIÆ S. ZACHARIE.

Nell' altro d' incontro l' iscrizione è la stessa, salvo il nome della religiosa che fu una *D. Agnesina Justiniano*.

Nessuno qui griderà *all' impostura,* notando pur anche che i caratteri di queste inferiori iscrizioni sono d'una fatta, quelli che leggonsi su cartelli e libri di preci che hanno in mano alcuni santi

Noi ci siamo attenuti al convincimento degli occhi, ai risultamenti delle pratiche e alla persuasione degli antichi scritti, nella quale ci ha confermato il dottissimo Lessing, che in difetto di sì forti argomenti riguarderemmo come scudo di cui cuoprirci, e che nel caso presente consideriamo come socio il più rispettabile. È singolare che il sig. Puccini nella sua vita di Antonello abbia riguardato come imperfetto il metodo di Teofilo perchè *non conobbe che l' olio di lino*, quasi che fosse per questa scoperta necessario conoscer quello anche di noce, di papavero o d' ogni altra sostanza avente i principj essiccativi, e che pel bisogno di

sono d' un' altra, e che finalmente quelli che sono scritti sotto i santi esprimenti i loro rispettivi nomi, sono scritti a belli e grandi caratteri romani. La varietà del carattere non è dunque colpa di un impostore neppure sul quadro del benemerito conservatore delle patrie antichità signor Ascanio Molin. Il pittore *Giovanni*, verosimilmente fratello d' *Antonio* da Murano, ha esistito senza alcun dubbio e non era altrimenti *un compagno di Antonio di nazione tedesco*, come soggiugne poi il Lanzi fidatosi all' iscrizione *Jo. de Alemania* il quale poteva bensì essersi trovato con Antonio da Murano a dipingere pei frati di s. Giorgio, poichè allora fu scritto e si legge *Johannes de Alemania*, *et Antonius de Murano P.* o veramente come in Padova *Antonio de Muran, e Johan Alamanus pinxit*. Ma triplicatamente noi qui veggiamo *Johannes et Antonius de Murano pinxerunt*, come anche si legge su d' una loro tavola in s. Pantalone *Zuane e Antonio da Muran pense* 1444. E' facile il fare delle imposture in questo genere di monumenti, ma è ancora più facile gridare a torto contro gl' impostori. In questo incontro pare anche doversi istituire e confermare l' esistenza indubitata di Alvise Vivarino da Murano seniore contro le fallaci persuasioni di chi vorrebbe revocarla in controversia; nome da non confondersi con quello che ognuno sa essere posteriore e forse figlio di Bartolommeo. Oltrechè il Zanetti indica di questo antichissimo artista alcune opere, e oltre il sapersi che ne sono perite parecchie altre, abbiamo la conferma di lui in alcune tavole segnate del suo nome non apocrifamente e conservate dai citati raccoglitori, nelle quali si veggono chiaramente alcune composizioni che servirono come di prototipo ad altre eseguite poi dopo dai figli e dai nipoti; conferma finalmente ratificata pel nome di *Alvise juniore*, vale a dire del nipote il quale fiorì dopo i figli del seniore, come dalle date, dallo stile e dalla parola *juniore* si riconosce a pienissima evidenza.

porre la pittura al sole si definisca da lui *complicato*, *fastidioso*, *e incerto di riescita*, quando che facile, piano e sicuro si trova secondo le prescrizioni del monaco dottissimo. Prima però di lasciare questa digressione sulla pittura all'olio non devesi omettere di parlare di un' opera escita non sono molt' anni alla luce, che ha per titolo *Traité des connoissances necessaires aux amateurs de Tableaux*, stampata in due volumi a Bruselles dal signor Francesco Saverio di Burtin, ove al cap. VII del primo volume parla diffusamente su questo argomento, e si mostra informato di quanto hanno scritto gli autori citati, e due copie ha vedute del codice di Teofilo ch' egli tenta di confutare unicamente col disprezzo, affine di riservare la prima palma e il merito esclusivo di questa scoperta al suo Van Eyck.

Opinioni del signor Burtin.

Questo modo sì poco proprio ove si richieda la ricerca del vero, questa superiorità colla quale calpestare le altrui opinioni e singolarmente quella di Lessing, non sogliono essere le armi con cui vengono a letterarie contese gli urbanissimi e diligentissimi scrittori della Fiandra. Sulle prime il suo tuono decisivo può imporre, ma non regge poi al profondo e maturo esame della critica. E il signor Burtin ha un bel dire *que long tems avant le savant Lessing, et M. de Mechel, quelques Italiens avoient cherché à faire parade de leurs connoissances et de leur erudition aux dépens de la gloire si justement acquise par Jean Van Eyck lorsque ils ont soutenu egalement qu'il constoit par des essais chimiques que Colantonio del Fiore, Lippo Dalmasio, Serafino Serafini et quelques autres anciens peintres en Italie avoient peint leurs tableaux à l'huile!* Ma con tutto il sarcasmo con cui tratta gli autori italiani non ne viene per questo che debbano meritar più fede le analisi chimiche fatte da questo autore di quelle che sonosi iteratamente fatte in Germania sulle opere esistenti nella imperial galleria di Vienna, e di quelle che in molti paesi d'Italia sonosi praticate da persone dell'arte giacchè da tutte ne' è derivata la conclusione dell' incertezza di questo metodo di esaminare. Il signor Burtin allega per prova del suo assunto, che alcune pitture alle quali ha fatto subire quelle esperienze medesime che Mechel ha tentate a Vienna sono rimaste quasi in-

teramente cancellate. Ma che perciò? Non provasi con questo se non che o i quadri sui quali ha fatto le sue esperienze erano realmente a tempera, o che degli inesperti hanno vulnerato senza rispetto opere che dovevano venerare, com' egli si querela, che *un des principaux ouvrages à la détrempe de Jean Van Eyck qui ornoit le piedestal de l'Agneau pascal adoré, son chef d' oeuvre à l'huile, a eté intierement effacé, au moyen d' une experience semblable à celle de m. Mechel que se sont permise des peintres assez ignorans pour ne s'appercevoir du mal qu'ils faisoient qu' après avoir detruit tout le tableau*. Si può di ciò far querela e non meraviglia, poichè ognuno sa che vi sono esperienze colle quali non una piuttura a tempera, ma più facilmente un antico dipinto all' olio può cancellarsi (quantunque qui realmente si trattava d'una tempera) e i restauratori de' quadri maggiormente lo sanno che ogni giorno sono occupati a levar gli antichi ritocchi, e qualche volta con quelli spogliano la pittura della più preziosa parte del suo primo colorito.

Quanto poi al rispondere alle osservazioni sugli antichi manoscritti *l'un composé par certain moine Theophile*, l'altro *par certain André Cennini*, ecco il peso che hanno presso questo moderno scrittore fiammingo. *Je dirai que ces argumens ne prouvent rien absolument, sinon que ces deux ecrivains obscurs ont proposé d' employer l'huile dans les couleurs dont on veut barbouiller des murs ou des meubles; conseil, que l'un et l'autre ont enterrè dans des manuscrites, dont la lecture auroit peut etre pu amener peu à peu les peintrs à se servir de l' huile pour broijer leurs couleurs, mais qu' ils sont restés assez rares, pour que la connoissance n' en soit parvenue à aucun artiste.* Prosegue annunciando non aver mai egli veduto lo scritto del Cennini, ma al contrario avere riscontrati due esemplari del codice di Teofilo *sur le quel Lessing a fondé son erreur; tandis qu' il auroit du se convaincre que cet auteur ne propose les couleurs que pour les barbouillages, mais qu' il en rejette positivement l' emploi comme impraticable pour les tableaux, et voila cependant comme on instruit le monde!*

Il dirsi da Teofilo che i colori macinati a olio gli facevano riescire lungo e tedioso l'impiegargli nelle imagini non proverà in alcuna maniera che la scoperta sia imperfetta, nè potrà per conseguenza venirgli usurpata, poichè dall' aver egli riconosciuto *diuturnum et tediosum* questo metodo, ne viene quasi ad evidenza che lo avesse tentato, ma impaziente di vedere asciugare il colore, si determinò ad esporre ogni cosa al sole, escludendo unicamente questo metodo dalle muraglie, e limitandolo *in opere ligneo his tantum rebus que' soli siccari possunt.* Or dunque le tavole dipinte con figure non eran elleno atte ad esser portate al sole? E chi dopo aver preparati i colori col chiarissimo metodo di Teofilo, e dopo aver dipinta con quelli una figura, non prenderebbe la sua tavola e non la esporrebbe al sole? E se col frutto d' una maggior pratica, e avendo una conveniente dose di pazienza se ne fosse atteso all' ombra l' asciugamento, chi non avrebbe trovato in essa quanto abbisogna per riconoscere in quel metodo ciò che si usa costantemente (nè più nè meno) dagli odierni pittori?

Tutta la forza degli argomenti del signor Burtin non si rivolge all' esame delle opere che sono sparse per tanta parte del mondo, non tende a confutare i giudizj degli storici e dei biografi che abbiamo citati, non versa sull' analisi delle dottrine sparse in quei codici che chiama oscuri, dottrine sepolte in vecchie carte di cui fa pochissimo caso e che secondo lui non servono che *pour les barbouillages.* Egli ha presi di mira Mechel e Lessing, e sembrandogli d'aver provate inefficaci o false le esperienze del primo, ne deduce tali conseguenze come se avesse a piena evidenza dimostrato esser falso tutto ciò che hanno scritto tutti gli autori italiani e tedeschi che non son pochi. *Mais moi j' ai appris* (egli dice) *sur les lieux mêmes, par la voix publique, par les artistes de Vienne et par un très bon artiste Saxon établi à Dresde, et vrai connoisseur, qui avoit été témoin oculaire de la chose, que les examens et les essais chimiques de m. Mechel se reduisent aux seuls mordans avec les quels il a attaqué le versin huileux, qu' il avoit confondu avec la peinture ec.* Sfidiamo intanto la pubblica opinione, tutti gli artisti di Vienna, e l' eccellente pittore di Sassonia, e il sig.

Burtin, e tutti i più bravi fiamminghi e olandesi (che sono i primi del mondo nelle pratiche diligenti e meccaniche della arte) a decidere come si è detto più sopra, se una vernice oleosa, o per dir meglio un olio essiccativo disteso sopra un dipinto a tempera da più secoli, possa asserirsi posteriormente adoperato, ovvero macinato con i colori da prima. Noi ripeteremo ancora che le qualità assorbenti delle calci metalliche e del bianco in particolare, attirano e s'impinguano talmente della crassa sostanza oleosa, che qualora ne siano compenetrate, impossibile diviene il dar questo giudizio e far questa analisi; e chiunque esser voglia di buona fede non avrà vergogna di confessar questo limite alle umane facoltà.

Ma per meglio convincersi che Teofilo non impiegava l'olio di lin seme soltanto per *rubricare ostia* ovvero *pour barbouiller les murs ou les meubles,* come pretende il sig. Burtin, bisogna leggere l'intero codice, e in più d'un luogo si troveranno sviluppate le sue dottrine. Anche il cap. XXII del primo libro de *petula stagni* finisce confermando ciò che abbiamo in altri luoghi trovato con chiarezza da lui indicato, *ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua,* ET FAC MIXTURAS VULTUUM, AC VESTIMENTORUM SICUT SUPERIUS AQUA *feceras, et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus prout libuerit.* Questa non è pittura da porte o da finestre, ma in questo modo evidentemente si esprime la sostituzione dell'olio per impastare e diluire qualunque colore onde poter eseguire altrettanto di ciò che avevasi abitudine di dipingere con colori a tempera sciolti nell'acqua. Il qual passo del Codice non fu letto da alcuno dei mentovati scrittori, i quali non si attendevano di trovarlo nel proposito *de petula stagni*. Altrimenti sarebbe stato forza che si manifestassero d'altra opinione.

Crediamo finalmente di poter anche meglio corroborare le nostre opinioni, e avvalorare i fatti già indicati con ciò che trovasi chiaramente espresso in un codice prezioso di Lorenzo Ghiberti conservato a Firenze nella Magliabechiana, il quale è composto di parecchi commentarii sulle arti, che sarà da noi prodotto in luce in occasione di favellare di questo

illustre scultore nel volume seguente. Parlando egli di Giotto di Bondone dice precisamente: *Costui fu copio in tutte le cose lavorò in . . . . . . in muro* LAVORÒ ALL' OLIO, *lavorò in tavola, lavorò in mosaico la nave di S. Pietro in Roma* . . . . E veramente gli antagonisti di questa opinione non vorranno supporre che Giotto, luminare del suo secolo fosse, un pittore da porte, e da finestre.

Non pare che dopo queste osservazioni si riaccenderà nuovamente la quistione sul merito del primo ritrovatore della pittura ad olio, che forse non fu neppure Teofilo, il quale espose soltanto un trattato *Lombardico;* ma è duopo che ben migliori argomenti dei fin qui confutati si producano, se si vorrà negare a questo ingegnoso monaco il merito di averne *primo* dettati gl' insegnamenti, e facilmente si persuaderanno coloro che hanno una contraria opinione, che se gl' intonachi antichi non disvelano la precisa natura della liquida sostanza con cui fu diluito e maneggiato il colore, non può da questi escludersi per conseguenza l' olio di lino o di noce impiegatovi, chi sa da quanti secoli.

Secondo libro del Codice di Teofilo.

Ma tornando finalmente al codice del nostro Teofilo, il secondo libro è tutto intorno l' arte vitraria e a ciò che a questa appartiene, cominciando dalla costruzione dei forni e discendendo ai vetri colorati d'ogni specie e per vasi e per ornamenti e per finestre composte di vetri dipinti. Il terzo poi contiene una quantità di oggetti dipendenti dall' arte fusoria, e può veramente dirsi un emporio di preziose cognizioni meccaniche e di grandissimi artifizj. Egli parla del fabbricare ogni sorta di strumenti di ferro necessari per questi lavori, si diffonde sulle opere fuse, su quelle di cesello, sui nielli, le filograne, descrive calici, patere, tazze, custodie di libri, sedili, incensieri, e finisce col LXXVI capitolo sugli organi. Certamente questo monaco era dotato non solo d' ingegno ma ancora di gusto, e la descrizione ch' egli fa d' un incensiere basta a far capire s' egli era versato nell' arte di comporre e disegnar le figure. Costui può dirsi il Cellini del XII sec. Riporteremo per saggio questa descrizione e termineremo questa digressione, che si è giudicata importante per quelle arti che volevansi spente appunto in quelle età, in cui da sì ingegnosi cultori erano tenu-

Terzo libro.

te in vita. Dopo aver indicati alcuni apparecchj necessarj per le cere, la creta, e ogni fusoria preparazione, così soggiugne. « Deinde tolle caeram puram quam igni appositam « fortiter macerabis, sicque considerantur duo ligna super « ascellam collocabis, prius aqua supposita ne adhaereant, « et illud rotundum lignum madefactum utrisque manibus « fortiter superducens secundum spissitudinem lignorum « attenuabis. Et cum multas partes aequales caerae para- « veris, sedens juxta ignem incide eas particulatim secun- « dum spatia, quae in argilla thuribuli incideras, et uni- « cuique spatio suam particulam modice calefactam apta- « bis, atque cum ferro ad hoc opus apto et calefacto cir- « cumsolidabis. Cumque hoc modo totum nucleum exte- « rius cooperueris accipe ferrum tenue ex utraque parte « acutum in modum gracilis sagittae, cum parvula cauda « ligneo manubrio infixa, et cum illo ex omni parte cir- « cumcides, et cum buxeo ligno eodem modo formato plana- « bis, et ut in nullo loco caera spissior sit sive tenuior quam « in alio procurabis. Deinde pertrahe in singulis frontibus « singulos arcus, et in obliquis parietibus similiter, et sub sin- « gulis arcubus ex utraque singulas valvas, ita ut unaquae- « que valva quartam partem spatii contineat, et duae partes « in medio remaneant, in quibus spatiis pertrahes sub uno- « quoque arcu singulas imagines apostolorum, quae sin- « gulae teneant singulos breves in manibus, effigie qua vo- « lueris, quorum nomina scribes in limbo circa arcus. In « spatiis vero triangulis, qui tectorum pinnas sustinent, « formabis similitudinem duodecim lapidum, disponens « unicuique apostolo convenientem lapidem, secundum « significationem nominis sui, quorum nomina scribes in « inferiori limbo ejusdem spatii et singulis angulis juxta « lapides facies singulas fenestellas. Haec erit similitudo « de qua propheta dicit: ab oriente portae tres, et ab oc- « cidente portae tres, et ab meridiano portae tres, et a « septentrione portae tres. In quatuor autem angulis, qui « sunt inter divisiones portarum, formabis in caera singu- « las turriculas rotundas, per quas catenae transibunt. His « ita dispositis facies in proxima superiori turri singulas « imagines angelorum integras in quadrangulis spatiis cum

Descrizione dell'incensiere di Teofilo.

« scutis et lanceis suis, quasi ad custodiam murorum stan-
« tes, et in rotundis turriculis formabis columnellas cum
« capitellis suis et basibus. Eodem modo facies in penultima
« turri, quae brevior est, dimidias imagines angelorum et
« pari modo columnellas. In superiori vero turri quae gra-
« cilior erit, facies fenestras longas et rotundas, et in
« summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum
« medio formabis agnum, et in capite ejus coronam et
« crucem, et circa dorsum ejus brevem arcum, in cujus
« summitate sit anulus, cui imponatur media catena. Haec
« est superior pars thuribuli cum opere suo. Inferiori vero
« parte simili modo cooperta caera, formabis in singulis
« spatiis singulas imagines prophetarum cum suis brevibus,
« et aptabis unicuique apostolo convenientem prophetam,
« ut testimonia eorum, quae brevibus sunt inscribenda,
« sibi concordent. Circa prophetas vero non facies portas
« sed tantum spatia eorum sint quadrangula et in limbo
« super capita scribantur eorum nomina. Facies quoque
« in angulis quatuor turres in quibus catenae firmentur ut
« superioribus coaptentur. In inferiori vero rotundo spatio
« facies circulos quot potueris, vel volueris, in quibus
« formabis singulas imagines virtutum, dimidias specie
« faeminea, quorum nomina scribes in circulis. Ad po-
« stremum autem in fundo formabis pedem et tornabis, et
« omnia spatia circa imagines superius et inferius erunt
« transforata. Deinde unicuique parti suis infusoriis atque
« spiraculis impositis, circum linies diligenter argillam
« tenuem, et siccabis ad solem, rursumque et tertio facies
« similiter; quae partes jam vocantur formae. Quas omni-
« no siccatas pone ad ignem, et cum calefactae fuerint
« caeram liquescentem funde in aquam, rursumque pone
« ad ignem, sicque facies donec caeram omnino eicias.
« Post haec etc. »

E qui segue la descrizione della fusione in modo chiaro, facile e come si pratica anche al dì d'oggi, senza omettere la più piccola delle precauzioni. Chi non vede che l'incensiere costruito in quel modo riuscir doveva per la sua invenzione e composizione elegantissimo quanto uno dei più bei pezzi di moderna oreficeria? È singolare come

in quell' età fossero gli artisti gelosi di porre il nome sotto le figure che intendevano di rappresentare. Anche nei bassi rilievi del duomo di Modena si vede la stessa usanza, estesa non solo a scolpire i nomi delle figure ma sino quello degli altri oggetti. Nella rappresentazione di S. Pietro che rinega il suo maestro in presenza dell' ancella di Pilato, stanno sotto gli sculti oggetti le seguenti parole. *Petrus, Ancilla, Gallus, Ignis*.

Opuscolo di Eraclio sulle arti e i colori dei romani.

Nell' opera del Raspe contiensi un altro opuscoletto singolare di un certo Eraclio che in versi scrisse nel medio evo un libretto *Eraclius de coloribus, et artibus Romanorum* i cui capitoli sono i seguenti: Lib. I. *De floribus ad scribendum, de pictura vitri, de sculptura vitri, de fialis auro doratis, de preciosorum lapidum incisione, de aurea scriptura, de Edera et lacca, de gemmis quomodo luceant, de viridi colore ad scribendum, quomodo cristallum possit secari, de temperamento ferri, de gemmis quas de romano vitro facere queris*. Lib. II. *De colore auripigmento simili, de cupro fellis pinguedine deaurato, de vitro viridi quomodo fieri debeat ad vasa fictilia pingenda, de vitro nigro ad vasa fictilia depingenda, de vitro albo ad vasa fictilia depingenda, de vitro quod nimium viret*. Tutte le quali dottrine non sono estese che in 205 versi esametri, con mediocre profitto di chi legge, e non equivalgono in alcuna maniera al merito delle chiare ed esattissime descrizioni di Teofilo.

Giova piuttosto il ricordare in questo proposito d' antiche arti italiane ciò che riferisce il Muratori in seguito all' elenco de' mosaici che in ogni secolo furono costruiti in Italia, riportando un bel monumento della biblioteca capitolare di Lucca, scritto molti secoli prima dell' epoca di Teofilo, in cui si contengono diverse maniere per dipingere i mosaici, per colorire i metalli, e per altri somiglianti lavori (1). Da tutte le quali memorie, opuscoli e codici si conferma che erano pur vive in Italia queste arti a tal

(1) Murat. Antiq. Ital. vol. II. p. 366.

segno da non essere coltivate a tentone o per caso, se vi fu chi ne scrisse i precetti e lasciò sicurissime tracce per adoperarle; e a tal segno chiare, che non dissimile ne è la pratica odierna, e non ne scrissero con maggior evidenza i moderni trattatisti.

CAPITOLO TERZO

DELLA SCUOLA DI NICCOLA
E GIOVANNI DA PISA

Origine di Niccola.

Dopo di avere indicati molti nomi di scultori già inscritti nelle loro opere singolarmente in Toscana, a noi manca argomento per conoscere se alcuno di questi possa essere stato institutore in quest'arte di Niccola Pisano. Sappiamo che i suoi padre ed avo attesero agl'impieghi patrii e alle cose della famiglia, anzi che il secondo era notajo (di cui era proprio il titolo di *Ser*), come viensi a comprovare pei documenti prodotti dal signor Ciampi; dunque non discese egli da razza di artisti, ma studiò direttamente secondo il suo dettame, o si pose a sua scelta nello studio di chi meglio gli parve. Negli antichi elenchi così trovasi denominato: *Magister Nichola quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani*, memoria estratta dall' archivio di S. Giacomo di Pistoja. Più acconcio a

spiccare un volo ardito sui metodi impiegati da coloro che l'avevano preceduto si fu appunto il non essere disceso da artisti, mentre il suo genio ebbe più libertà, il suo criterio più scelta e i suoi occhj poterono vedere senza alcuna sorta di dipendenza. Di fatto rivoltosi egli ad esaminare i monumenti preziosi che si andavano dissotterrando, o che giacevano inosservati potè ricavare quel vantaggio mirabile che non seppero trarre i suoi predecessori, e datosi a profondo studio su di essi, escì di balzo lasciandosi addietro ogni artista di qualunque classe si fosse, e nelle arti del genio può dirsi ch' egli desse l'esempio d' una intera rivoluzione.

Ch' egli vivesse un' età lunga ce lo confermano gli ultimi lavori che precedono forse gli anni della maggior sua vecchiezza che condusse a Pistoja, d'onde fu tratta la sopraccennata memoria indicante il nome del padre e dell' avo nell'anno 1273. Ritiratosi poi in patria ivi terminò i suoi giorni, lasciando al figliuolo Giovanni di ogni cosa il governo. È vano il ritessere ciò che abbiamo già detto sul proposito della facciata del duomo d'Orvieto (lib. II. cap. IV) in cui sembraci aver dimostrato, quantunque da tutti gli scrittori si attesti il contrario, che se Niccola era decrepito nel 1273 certamente alla fine del secolo, o al principio dell' altro non po-

teva intraprendere i lavori immensi d'una facciata che dovette incominciare a scolpirsi nel 1300 al più presto, poichè provano i documenti che la prima pietra dei fondamenti del tempio fu posta nel 1290.

Sue prime opere.

Ma lasciato da parte ciò che crediamo già dimostrato, il nostro stupore sarà sempre la prima sua opera che fece in Bologna. Tutti concordano che nel 1225 colà si recasse per scolpirvi l'arca di san Domenico, e che avesse già levato di se molta fama. Ma non è facile conoscere quali furono le sculture da lui fatte prima di quest'epoca. Giova pertanto il credere coll'appoggio della ragione migliore, che non scarso di beni di fortuna, il bisogno non lo astringesse a por mano a lavori pubblici se non se allorquando giunto a una meta distinta nell'arte potesse elevarsi tant'alto da coprire d'oblio le opere dei contemporanei, e che impiegasse i primi anni della gioventù nello studio dell'antico e della plastica per addestrarsi.

Suo studio sull'antico e suoi viaggi.

Egli è ben vero che Niccola ebbe di che schiudere una nuova carriera nell'arte da più secoli intentata, anche al solo vedere il sarcofago di Fedra, ove era sepolta la contessa Beatrice, ma appunto l'osservar quello e gli altri pochi che gli fu dato di vedere in Pisa, dovette accenderlo di voglia per esaminare altre stu-

pende opere in Roma e pascere la sua brama di scostarsi dalle maniere fino allor praticate. Lo stile delle sue diverse opere di scultura, e segnatamente quello impiegato nell'arca stessa di s. Domenico, fa conoscere evidentemente ch'egli molte cose antiche aveva esaminate e sino fa credere che in Roma precisamente egli fosse avanti di recarsi in Bologna, e che quivi nel silenzio e nel raccoglimento si suscitasse tutto il fervor del suo genio. Da ciò nasce quasi pieno convincimento che Federico II dopo la sua incoronazione lo conducesse a Napoli, giacchè l'anno combina perfettamente con ciò che dopo fu da lui intrapreso. In effetto troppo sarebbe che nulla di lui si fosse inteso prima di cominciare l'arca di S. Domenico. Il Celano, uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, ponendo esattamente a suo luogo le opere che Giovanni figlio di Niccola eseguì in Napoli, e ricordando una seconda venuta dello stesso Niccola al tempo di Carlo I Angiovino, che lo chiamò per farvi cominciare con suo disegno la cattedrale, espone circostanziatamente *nella quinta giornata* il suo primo viaggio con queste precise parole:

Nell'anno poscia 1221 *Federico II della casa di Svevia imperatore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in regno*

con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tempi, col disegno e direzione di questi finì il castello di Capoana, e fortificò questo (cioè quello dell' Uovo) *con molte torri, delle quali finora appariscono le vestigia*. Tutti gli altri scrittori nulla a ciò contradicono, poichè o tacciono le circostanze, o citano la venuta *di un architetto forestiero da Roma* con Federico (appunto dopo la sua incoronazione). Combinasi con ciò facilmente, che quattro anni dopo Niccola fosse in Bologna, dopo cioè aver levato di se qualche nome, e sta egualmente che pel contatto degli artisti napoletani con lui si rendessero più atti che non erano per dare in quell'età i monumenti che si veggono, e di cui abbiamo parlato. In questo modo non arriva Niccola tanto improvviso a scolpire un'opera in Bologna che non può mai credersi fatta in età giovanile, ma che annuncia tutta la maturità.

Dall' anno 1225 al 1231 sembra Niccola essersi trattenuto in Bologna per i lavori dell' arca e del tempio, e qui cade in acconcio un'osservazione che portar può qualche luce in un punto importantissimo della storia dell' arte. Noi sappiamo che il tempio sì famoso in Assisi venne eretto con quella rapidità singolare, che per la sola devozione dei popoli in un' età veramente operatrice di prodigj poteva conseguirsi dal 1228 al 1230.

Concorso aperto per la fondazione del tempio d' Assisi.

Il padre della Valle nel ragionare di questo edifizio, poco persuadendosi che vi avesse mano quel Jacopo Tedesco nominato dal Vasari, inclina a supporre che la chiesa di Assisi fosse opera di Niccola Pisano, conghietturando che non vi potesse prima di quest' età essere un architetto di tanta fama, e sembrandogli che Niccola, noto pe' suoi talenti nell' arte, dovesse esser egli il preferito. Ma se noi ignoriamo dove fosse mastro Jacopo, non ignoriamo già dove era in quel tempo mastro Niccola, che scolpiva in Bologna un lavoro, il quale doveva far passare il suo nome alla posterità. E discaro non sarà che qui si riferisca all' onor dell' Italia nostra, che per la chiesa d' Assisi fu aperto un concorso, nel quale molti italiani presentarono modelli e disegni, e fors' anche fra questi poteronvi essere migliori progetti di quello recato ad esecuzione. Non sempre è vero che la scelta cada sul meglio, dipendendo essa spesso dall' indole, dal sapere, dalla prevenzione del committente; e quei frati chi sa sopra quali basi determinarono il loro voto! Il modo di prescegliere nei concorsi più sicuro si è il voto dei concorrenti medesimi, i quali emettano un' opinione in favor del modello che preferiscono, escluso il proprio, e da ciò deriva facilmente, che dove sono riuniti più voti è meglio soddisfatto l' oggetto, siccome fu eseguito

in Atene per la famosa statua di Minerva, e per l'Amazzone. Quel frate Angeli che scrisse la storia del convento d'Assisi su questo ci toglie da ogni dubbio, e meraviglia ci fa che il P. della Valle non abbia letta quest' opera di un suo confratello:

« . . . . . propterea ex Germania omnium ar-
« chitetonices peritorum illius aevi peritissimo
« Jacobo Alemanno (ut refert Georgius Va-
« sarius) convocatisque aliis in eadem arte
» versatis quos inter adhuc juvenis devotione
« ductus adfuit *Philippus de Campello qui po-*
« *stea ordinem ingressus est, et post Jacobum*
« *praedictum totius operis prefectus est consti-*
« *tutus*. Considerato emensoque situ, *variis*
« *praepositis exemplaribus*, perpensisque sche-
« matibus, omnes judicio Jacobi steterunt, et
» 15.ª mensis maii die 1228 fundamentis fo-
» diendis multiplex imposita fuit manus . . . . .
« sub initio mensis maii 1230 ad eum statum
« opus redactum fuit ut pro festo proximo Pen-
« tecostes in nova Basilica et conventu cele-
« brari facile potuerit generale capitulum, et
« sancti corporis ad eam fieri translatio. »

Anche in questa memoria, di cui non si è molto curato il Vasari, e che non si è veduta riportata dagli altri scrittori dell'arte, trovasi di che onorare l'Italia che non era sì povera come da alcuni si è creduto di uomini d'inge-

gno se venivano a concorrenza allorchè si presentavano occasioni. Aggiungesi un'ulteriore considerazione relativa a questo *Jacopo Alemanno*, ed è che in Italia lungamente si è dato il nome di tedeschi agli abitanti sul confine delle alpi nell'Italia superiore, come ora si dà quello di lombardi senz' altro aggiunto a quelli che vengono dalla Valtellina o dai laghi. Tali forse, secondo Temanza, furono coloro che fondarono nel principio del 1500 una scuola a Venezia; dimodochè molta avvi ragione di credere che questo Giacomo esser potesse uno dell'Italia superiore, dedicato ad opere d'ingegno siccome sogliono a tali arti molto essere dediti anche al presente quegl' industri abitanti.

Arca di s. Domenico in Bologna

Ma venendo finalmente a parlare dell'arca di S. Domenico come la principale dell'opere che conosciamo di Niccola, non possiamo a meno di non preferirla alla più parte de' suoi lavori per la sobrietà della composizione. È bensì vero che posteriormente egli intraprese a trattare soggetti d'una maggior importanza e ne' quali incontravansi ostacoli più difficili a sormontarsi, ma non è per ciò men vero che in nessuno di questi fu tanto castigato nella composizione come nell'arca di S. Domenico. Il basso rilievo che vedesi sulla destra della fronte dell' urna, il quale rappresenta un gio-

vinetto caduto da cavallo e morto (che trovasi disegnato alla tav. VIII), posto sotto ad un altro basso rilievo esprimente le pene dei dannati nel pergamo del duomo di Siena, dimostra quanto a primo aspetto soddisfi la sobrietà e l'unità della composizione, e come al contrario per quanto sienvi bellezze maggiori, in particolare nello stesso basso rilievo disegnate eccellentemente, pure la ragione si soddisfa meglio in questo che in quello. Anche da tal motivo sembra crescere l'argomento che egli avesse studiato da se a Roma sulle opere antiche, e che fresco di questi studj ponendosi a lavorare in Bologna meno sentisse l'influenza del gusto cattivo dell'età sua, che forse riprese maggior dominio sopra di lui in appresso. Benchè giovane assai d'anni, sembra per la esposta ragione essere maggiore maturità nell'opera di Bologna che in ogni altra delle sue sculture fatte sui pergami di Siena e di Pisa.

L'espressione delle figure circostanti, che sono dolenti ma senza quella estrema desolazione che potrebbe farle prorompere in atteggiamenti sconci, sono variate con semplicità e senza affettazione; non sono punto rozze e panneggiate assai bene. La fidanza nel miracolo che sembrano intercedere presso del santo atteggiato in orazione, giustifica quel di più che esser potrebbevi di estremo nel dolore. I con-

giunti sono conversi in atto pietoso e dolente verso del santo, due giovanetti mostrano di voler rialzare il corpo di quello ch' è caduto, e stanno con molto ingegno disposti l'uno sul davanti e l'altro verso il fondo del basso rilievo, dando così tutta la prospettiva e lo scorcio alla composizione, e i due frati che accompagnano il santo stando più addietro dinotano minor espressione dell' altre figure, come quelli appunto che hanno minor parte ed interesse all' avvenimento. Un cavallo caduto a terra mirabilmente serve non solo a spiegare la storia del fatto, ma influisce a rendere più bella questa composizione colla varietà delle linee e degli oggetti. È fuor d'ogni dubbio che Niccola allorchè scolpì questo basso rilievo aveva già veduti e studiati in diversi antichi sarcofaghi simili atteggiamenti di cavalli caduti sotto le bighe. Non sappiamo quanti ne potessero essere in Roma allora dissotterrati, ma nelle ville e negli orti erano già tante preziosità neglette e in non cale, che egli avrà ben saputo scuoprirle, portandosi ovunque il suo genio per l'arte poteva guidarlo. Molti tuttavia se ne veggono, e alcuno di questi può ben essere stato fin d'allora disegnato. Un giumento cade nello stesso modo inciampando sotto di un carro nel baccanale riportato dal Visconti nel tomo V del Museo Pio Clementino tavola VII. Un cavallo

sotto una biga dei genii aurighi e desultori si vede alla tavola XXXIX. E più d'ogni altro a questo di Niccola rassomigliantissimo, come se lo avesse su di esso sin modellato, si vede un cavallino caduto sotto un cocchio de' genj de' circensi scolpiti sopra un sarcofago di villa Moroni presso la porta di S. Sebastiano alla tavola XL del medesimo volume. Non solo con questi potrebbesi far confronto, ma con altri ancora che veggonsi nel Museo Capitolino e in altri antichi marmi e gemme ec. Le estremità sono passabilmente corrette, e il disegno puro, le proporzioni aggradevoli, l'aria delle teste dolce e spoglia soprattutto di quell'antica rigidezza che sino allora erasi vista in presso che tutte le opere precedenti.

Un altro di questi bassi rilievi ci è piaciuto di disegnare, quello appunto che il sig. d'Agincourt e il signor Morona hanno presentato in più piccola dimensione nelle loro opere, giacchè il primo non era stato ancor disegnato ed inciso (vedi tav. IX). In questo secondo le difficoltà crescono per l'artista a misura che scemasi l'interesse. Qui non vi sono passioni da eccitare, non avvi avvenimento da rimarcare, nè rimembranza che soccorra opportunamente per destare qualche sorta di affetto nell' animo. Un coro di fraticelli si presenta a San Pietro e a S. Paolo, i quali sono vestiti di un

ampia tunica e di un pallio dignitoso fregiato a ricami negli orli, come a principi conviensi del regno del cielo presentati in una visione. Le teste e le barbe sono piene di dignità e di carattere, e n'è semplice l'atteggiamento. Pare che S. Paolo consegni i libri delle istituzioni al fondatore della religione che piega i ginocchj nell'atto di riceverli, e che S. Pietro gli consegni il bastone del governo di questa nascente gerarchia. Gli altri frati più addietro osservano tra loro simili libri, e quello ch'è più vicino al santo incurva un pochino il ginocchio, mentre il fondatore è quasi interamente genuflesso davanti ai santi apostoli. Il soggetto è trattato con tutta la saviezza, le teste vi sono piene di devozione e di bellissime forme, e le estremità anche migliori che in quello di cui abbiamo prima parlato. In questi due bassi rilievi molte teste sono interamente staccate dal fondo, e non produce alcuno sconcio effetto che le figure più lontane (in sussidio della prospettiva in cui non aveva lo scultore fatto forse alcuno studio) sieno poste su d'un piano più alto. Le pieghe vi sono scelte con tutta l'intelligenza, e chiaramente si vede come lo studio dell'antichità lo avesse consigliato a valersi della natura che imitò pienamente nei panneggiamenti e in alcune arie di teste che dimostrano un carattere di bontà, e

di semplicità più facile ad imitarsi che ad immaginarsi. Abbiamo posto al di sopra di questo basso rilievo il disegno di una delle più preziose sculture che formano il basamento dell'arca, parecchi secoli dopo eseguita da Alfonso Lombardi, acciò che veggasi appunto non esservi una distanza di merito che pareggi quella del tempo e faccia toccar con mano che sonosi veduti in Italia tali lavori nel 1200 che non isfigurano per l'invenzione, a fronte delle migliori opere del 1500.

Ma chi voglia veramente vedere come fu in questo lavoro felice Niccola imitando le grazie dell'antico e il bello della nostra età, osservi i due giovinetti inservienti che portano sopra una tovaglia alcuni pani nel fianco opposto dell'arca. Questi sono atteggiati come due Camilli che portassero le offerte sopra un altare o servissero una mensa. Il loro movimento uniforme senza affettazione o contrasto, la loro grazia naturale e la loro sveltezza, il vedersi le forme sotto le tuniche allacciate alla cintura, la tovaglia che con due lembi loro cade dalle spalle per non inciamparvi, ogni piega, ogni parte di queste due figure onorerebbe gli artisti di due secoli dopo, e un tale soggetto non potevasi concepire nè eseguir meglio di quello che ha fatto in questo basso rilievo Niccola Pisano. Veggasi la tav. X ove stanno de-

lineate queste figure veramente mirabili. Non può negarsi che l'arte non abbia fatto un gran passo con queste due sculture, che se la storia dei fatti non ci assicurasse essere di quest'età noi non potremmo prestarvi alcuna fede e per quelle che precedono e per quelle che sono contemporanee, giacchè non d'un salto come Niccola, ma a gradi ben lenti lo seguirono in questa carriera, e abbandonar poterono i suoi imitatori il barbaro stile al quale si erano abituati.

Chiese costruite da Niccola in Padova e in Venezia.

Compiuto questo lavoro e gettata una face nell'oscurità in cui giaceva l'Italia, attese per lunga età Niccola a opere grandiose di architettura, e in Padova trasferitosi appunto nel 1231 vi edificò la chiesa del Santo e in seguito quella dei Frari a Venezia, indi in Toscana attese a molti edifizj e dimostrò tutto l'ingegno in ogni opera sua, ma singolarmente nel famoso campanile di S. Niccola eretto in patria, dove pose grandissimo impegno in superare qualunque industria fino allor praticata nell'arte di edificare. Questo lavoro venne in seguito riconosciuto per la sua lodevole esecuzione tanto singolare, che Giulio II ne commise a Bramante l'imitazione in Belvedere, e Clemente VII lo ordinò al Sangallo per il pozzo d'Orvieto. In Firenze, in Pistoja, in Volterra fu adoperato in parecchi edifizj, e vi scolpì opere di minor

impegno; in Lucca però scolpì varie opere fra le quali la deposizione di Cristo sulla porta a destra esteriormente al tempio, ma al coperto sotto il portico della facciata.

Seguì egli il costume de' suoi tempi assai più nell' architettura che nella scultura, e diresse le innovazioni appunto in quella parte che il bisogno più domandava; ma non sono tuttavia molte le statue isolate di sua mano che veggonsi. A molte cure intento e adoprato in molti edifizj, il tempo dovevagli mancare alle troppe sue imprese. Primo egli diede in bella forma e panneggiata con moltissima grazia una statuetta della Vergine col bambino in braccio posta nel centro dell' arca di s. Domenico, che può dirsi servisse di modello a tutti gli altri che quasi ne fecero una ripetizione. Noi ne diamo due segni per indicarla alla tavola XI, e vediamo come Giovanni Pisano la imitasse alla tav. X; e fosse dall' Arnoldi imitata alla stessa tav. XI; e in fine anche a Nino servì di norma nella chiesa della Spina in Pisa, come dalla tav. XII. Egli fu in molte cose come il prototipo della arte, come il fonte a cui ricorsero tutti quelli della sua scuola; e in molta fama salito, atteso il suo svegliato ingegno, fu adoprato in ogni genere di meccaniche. Successe di lui come suole di chi diventa famoso, le cui più piccole cose sono celebrate, annoverandosi sino fra i

suoi tratti di prontezza il suggerimento dato ai demolitori della torre di Guardamorto in Firenze che lavoravano con dispendio e pericolo per atterrarla; e fu di porvi puntelli di legno da un lato, tagliandola vicino alle fondamenta e facendo poi ardere i sostegni per farla crollare da se stessa.

Pergamo nel Battistero Pisano.

Stette Niccola senza produrre opere grandiose in iscultura occupato da altri lavori fintantochè nel 1260 diede compiuto il famoso pergamo nel battistero della sua patria. Questo è un esagono sostenuto da nove colonne, di modo che sei lo reggono in ciascun angolo, una nel centro e due sostengono la scala. Tre di queste poggiano sul dorso di alcuni leoni e le altre sulle loro basi; la base della colonna di mezzo, tutti i capitelli, gli spazj tra le arcate e le cornici sono intagliate e riccamente ornate di figure in rilievo. Una delle sei facce è aperta per l' accesso della scala, e le altre cinque sono coperte da bassi rilievi esprimenti la nascita, l'adorazione de' tre re magi, la presentazione al tempio, la crocifissione e il giudizio universale. Nella faccia che ricorre sotto queste storie si leggono i versi seguenti:

ANNO MILLENO BIS CENTUM BISQUE TRICENO
HOC OPUS INSIGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS
LAUDETUR DIGNE TAM BENE DOCTA MANUS.

Il terzo verso non fu riportato dal Vasari. Chi volesse con più particolarità la descrizione del pergamo, delle storie e la sua iconografia potrebbe ricorrere a quanto nelle sue illustrazioni il diligente sig. Morona ha raccolto e pubblicato. Noi parleremo di alcune parti di questo mirabil lavoro, dopo aver accennato come nell'anno 1266 fu chiamato in Siena a farvi un' altra opera di questo medesimo genere, in cui superò se stesso.

Pergamo nel Duomo di Siena.

Lungo qui saria riportare l'istrumento ove furono stabiliti i patti tra l'operario del duomo di Siena frate Melano e Niccola Pisano per la costruzione di questo pergamo, istrumento per esteso riportato dal P. della Valle nelle Lettere Sanesi al tom. I pag. 182. Vero è che il trattamento non era il più splendido, anche ritenutosi il ragguaglio che far bisogna col valore della moneta d' allora equivalendo il soldo di quel tempo circa alla lira presente. Niccola oltre alla tavola e alla spesa dei cavalli riscuoteva otto soldi al giorno: *Et quod dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Nicchololo pro suo salario et mercede sui laboris pro singulo die quo ibi in ipso opere laborabit et faciet laborari soldos octo denarior:* e a suoi scolari furono stabiliti soldi sei e a Giovanni suo figliuolo, se fosse voluto intervenir al lavoro, soldi quattro: *Actum Pisis in ecclesia*

S. Jo. Baptistae anno Domini M.CC.LXVI. Le pietre occorrenti e le colonne furono pagate a parte pel prezzo di 65 lire pisane, e gli fu concesso di poter star assente da Siena quattro sole volte l'anno per trasferirsi a Pisa, non più di 15 giorni per volta, detratto il tempo dell'andata e ritorno.

Confronto tra questi due pergami.

Assai più ricca è la composizione di questo pergamo che non è quella dell'altro di Pisa. Egli è molto più vasto, ed in luogo di essere esagono è ottagono, dimodochè sottratta una faccia per l'accesso del pulpito dalla scala ne rimangono sette per le storie che vi sono scolpite. Una delle colonne regge il centro, e altre otto sono sottoposte agli angoli delle facce. Quattro di queste colonne posano sul dorso di leoni e di leonesse; i primi hanno tra le branche un cervo e un cavallo, le seconde i leoncini suggenti alle poppe. Può vedersi alla tavola XIII uno de' leoni, quello che ha il cavallino tra le ugne e che lo afferra co' denti per la testa; il disegno n' è esatto, giusta l'espressione, nobile la fierezza e il carattere ben espresso così che sembra decorso un periodo di tempo assai lungo dallo stato in cui Niccola trovò l'arte a quello ch' egli la ridusse nello spazio dell'età sua in questa scultura. O potè egli vedere e studiare un qualche modello dalla natura, o vide qualche buon leone antico, poichè

non si balza d'un salto improvvisamente dagli informi leoni che in quel tempo erasi in uso di porre sotto le colonne a questo che può dirsi per la forma e per l'espressione veramente mirabile. Non si dirà che Niccola avesse veduto il leone ora Barberini, ma certamente osservò qualche altra simile produzione d'antichi scarpelli o considerò qualche gemma, ove simili soggetti si veggono anche intagliati. Facilmente la natura stessa potrebbe avergli dato il modello in quell' età, in cui i comuni ricchi solevano nudrir simili fiere per grandezza; e sappiamo che il comune di Firenze ne aveva, poichè Villani racconta il caso del leone fuggito dal serraglio che rapì un ragazzo e sel lasciò quietamente ritorre dalla madre con tanto stupore degli astanti, restando indeciso qual fosse maggiore, se la generosità della fiera o il coraggio materno.

Al di sopra di ciascun capitello stanno formanti la divisione dei compartimenti altrettante statue o sole o aggruppate o ritte o sedenti, le quali sono eseguite di uno stile più grandioso delle sculture delle storie. Rappresentano esse la natività, l'adorazione dei magi, la fuga in Egitto, la strage degl'innocenti, la crocifissione, e le due ultime il giudizio finale cogli eletti da una parte e i dannati dall'altra. Le decorazioni dell'ordine sono tutte riccamente intagliate a foglia-

mi a dentelli, e nei listelli sono connessi fregi di cristallo dorato, siccome anche negli angoli degli archi; opera d'un celebre nell'arte vitraria chiamato Pastorino, che n'ebbe per mercede lire 98, 8, come rilevasi dai libri della fabbrica. Io non mi estenderò sui lavori della scala che intagliata a basso rilievo con elegantissimi ornamenti appartiene ad un'epoca posteriore, ed è opera così gentile e di sì perfetta esecuzione in quel genere, che nelle cose degli aurei tempi antichi non vedesi nulla di meglio eseguito. Può compararsi il lavoro a quello mirabilmente condotto in Venezia circa la stessa epoca del XVI secolo e che fregia sì nobilmente la regia scala detta de' giganti nel palazzo ducale. Non s'impresero opere di questa fatta se non che quando fu al colmo la prosperità nazionale.

Il primo soggetto della natività (Tavola XIV) trattato nei compartimenti d'amendue i pergami di Siena e di Pisa ha tanta rassomiglianza che i cangiamenti facili a ravvisarvisi non sono altro che correzioni della copia onde migliorarla nel pergamo eseguito posteriormente. La figura principale si ravvisa di già in gran parte di antichi sarcofaghi, se non che con più grazia si rivolge nel basso rilievo di Siena, e girandosi presenta una linea ondeggiante nel corpo che contribuisce ad un eleganza maggio-

re nella composizione, naturalissimo essendo il cercar con ambe le mani posate l'una sopra dell' altra un punto d' appoggio nella linea ove il gomito regge la parte anteriore della figura. Vedesi nella prima molto più quella fredda timidezza propria dei tempi, e nella seconda con più coraggio si cerca il movimento della natura. Questo può dirsi un gran passo dell'arte, giacchè ciò che si osserva di essenzialmente diverso tra i primi imitatori e i secondi nel progresso delle arti si è, che gli uni non si scostano dal rappresentare lo *stare*, gli altri con più ardimento rappresentano il *moto*, il che si riconosce più in grande se si osservano le statue egizie in confronto delle greche, e sempre si è andato confermando in qualunque rivoluzione, origine o rinascimento delle umane produzioni.

Una cosa singolarissima e bella scolpì Niccola nel basso rilievo pisano, ed è la ritrosìa della Vergine annunciata dall' angelo, che rialzando il velo con una mano e rassettandolo coll' altra mostra di voler rispondere all' annuncio fra quel contrasto e quei primi moti che detta il pudore. Goffa e cattiva era la figura dell' angelo e nel basso rilievo di Siena egli preferì di mutare in questa parte la composizione, sostituendovi la visitazione di S. Elisabetta espressa con tutto il vezzo dell' arte e con semplicità,

che assai meglio compone la storia. In amendue egli però si diè cura di rappresentare tre soggetti affastellando con troppe figure ammonticchiate le sue composizioni; quanto alla massima sono amendue poco lodevoli, ma quanto alle parti preferibile è sempre quella di Siena, ove anche migliorò notabilmente le figure del davanti occupate nella lavanda del bambino, raccorciate di molto nel primo basso rilievo e meglio sviluppate nel secondo. Il terzo soggetto di questa composizione sono gli angeli ed i pastori che adorano il bambino, e che per farli allontanare dagli occhj lo scultore ha tenuti in più piccola dimensione.

Egli intese a render più ricco il basso rilievo sanese, e la donna che versa l'acqua per l'abluzione del fanciullo è cinta di una corona reale coi capelli avvolti in una rete che aurea sicuramente suppose. Ornamenti egualmente ei profuse nei lembi dei vestiti e nelle acconciature dei capelli e nel lettisternio tutto intagliato ove pose la Vergine giacente. Si compiacque del gruppo delle pecore e capre, il quale esattamente ripetè nei due bassi rilievi, e siccome fino a quel tempo ove erano stati rappresentati simili oggetti (e sopra tutto ne' *pasce oves meas* che rilevasi in diverse antiche sculture dei tempi anteriori) si veggono tutte le pecorelle uniformemente atteggiate come le

tre di questa scultura che sporgono il muso, osservasi aver egli fatto studio sulla natura, e scostandosi dalle cattive anticaglie, prese dal vero le due mosse della capretta giacente e di quell' altra (tanto vera siccome bella) che con una gamba di dietro si gratta la fronte, movimento pieno di naturale e di grazia. Vedesi in somma che questo artefice tutto osservava con diligenza, e che nessuno de' suoi cangiamenti era causato dal capriccio o dal caso, ma sempre meditando come pervenire al meglio nell' arte.

Non accaddero variazioni importanti nella ripetizione del soggetto de're magi, e alla tavola XII noi possiamo esaminare quello di Pisa, che a dir vero per la nobile semplicità della sua composizione, la scelta delle pieghe riccamente sviluppate e cadenti, l'aria delle teste, la dignità degli atteggiamenti e la forma stessa dei cavalli presentati di fronte, è cosa meritevole di tutto l'esame e di tutta l'ammirazione. I capelli e le barbe vi sono lavorati con gusto e con diligenza. La composizione è di un carattere semplice, senza che le figure restino ammonticchiate, nè serve che alla sola espressione dell'oggetto principale essendovi tutta l'unità voluta dalle più rigide osservanze. I gruppi sono piramidali e producono l'effetto più soddisfacente al gusto, all'arte e alla ragio-

ne, e in fine la sobrietà che regna in questo pezzo di scultura potrebbe farlo appartenere a' tempi migliori, e risente, con un' esecuzione anche più fina, dello stile de' bassi rilievi intorno all' arca di S. Domenico in Bologna.

Esame dell' inferno scolpito da Niccola in confronto di altre produzioni in quell' età.

Luogo sarebbe ad uno studio singolare e ad una dissertazione curiosa e profonda ove entrar si volesse all' esame del basso rilievo che alla tavola VIII rappresenta il giudizio finale e le pene dei reprobi; ma non è nostro oggetto di svolgere, o di ricercare quali fossero i moventi dell' ingegno di quest' artista nel compimento di un tale soggetto. Egli è terribile e vastissimo per qualunque fantasia propongasi di afferrarlo e non è facile, o per meglio dire possibile che in esso si combini unità di composizione. La parte poetica di questa invenzione o di questa allegorìa porta con se stessa inerentemente alla sua natura una tal folla di azioni diverse, di gruppi slegati e indipendenti l'uno dall' altro, che impossibile diviene all' artista il collegarli tra loro inseparabilmente, a meno che non diasi uno spazio di un' ampiezza straordinaria, ove spiegando la composizione generale tutta ad un tratto possa a prima vista esser concepita ad un solo getto, restando le suddivisoni della medesima come altrettante parti accessorie, o per dir ancora meglio, come altrettante membra che compongono il tutto. Si-

mili soggetti vastissimi hanno incontrato immense e insormontabili difficoltà ogni qual volta sono stati trattati, qualunque si fossero i grandi maestri che li maneggiassero. Il paradiso di Tintoretto che si estende per un' ampiezza fuor d'ogni misura sull' intera facciata della gran sala del maggior consiglio nel palazzo ducale di Venezia non fa alcuna eccezione, poichè per la troppa non curanza con cui in tanto spazio l'artista ha voluto spiegare il suo argomento offre una farragine di oggetti atta a sorprendere piuttosto che a persuadere e dilettare, quantunque questo non esprima che un solo dei novissimi e si prestasse per se medesimo a maggiore unità di composizione. Luca Signorelli divise in più gran quadri la risurrezione, il paradiso e l'inferno nel duomo di Orvieto e sfoggiò con tal arte maravigliosa che meritamente diede a conoscere come divenire poteva un emulo degno del Bonarotti. Non così fece Michelangelo, che nella Sistina avendo un' area determinata e ristretta relativamente all'ampio soggetto e al grandissimo genio della sua invenzione, credè miglior consiglio il dividere la composizione non solo in gruppi, ma a strati in diversi ordini col dipartirsi da quelle leggi che sembrano proprie dell'arte, ma che esse pure si assoggettano a necessarie modificazioni, allorquando quest'arte è costretta a rappresentare av-

venimenti di là dall' ordine della natura; e trovasi egualmente Niccola Pisano nel caso medesimo. Egli ebbe due compartimenti a riempire con questo terribile argomento, e se in parecchie sue invenzioni di semplici soggetti aveva ammonticchiate figure le une sopra le altre, come nella nascita abbiamo veduto, maggiormente si vide astretto in questo pelago d'idee a servirsi d'un metodo che riescivagli indispensabile. Pose egli nel punto di divisione dei due compartimenti il giudice con la croce a' piedi; a destra scolpì gli eletti che sporgenti le teste all' infuori sembrano curiosi dell'esito di questo terribile avvenimento ed hanno presso che tutti una mossa che si rassomiglia per lo stesso genere di passione, che anima i loro volti tra lo stupore e la divozione. Non essendo però maneggiato ciò con gran magistero ne deriva una poco aggradevole monotonia. Alla sinistra pose i dannati come si vede alla tavola indicata, e quelli su quattro ranghi dispose senza alcuna sorta di confusione conciliando moltissimo la varietà, l' interesse e l' espressione di molte profondissime passioni umane con una sublime intelligenza del cuore e dell' arte. *L' imperator del doloroso regno è* seduto ed occupa tre ordini di tutta la composizione; se egli si levasse in piedi, sarebbe talmente gigante che sovrasterebbe spaventosamente all' ultimo piano. Egli ghermisce due

reprobi per divorarli, l'uno dei quali ritira dalle fauci d'un altro mostro che l'ha a metà ingoiato, la cui bocca armata di denti orribili fa stringere di ribrezzo chi osserva esser da quella posto a strazio il corpo molle e delicato di una donna. Non descriveremo la figura, essendo a sufficienza il disegno atto per dimostrarne l'orridezza: sotto di se ha egli una gora, ove alcuni stanno mezzo tuffati, quando lo scultore non avesse inteso che quelle, non diversamente espresse da quanto nel disegno si vede, sieno fiamme, ma sembrano più al fluido che al fuoco rassomigliare. Le teste sono esprimenti il dolor più profondo con un carattere di afflizione il più conveniente ad ognuna secondo la persona che rappresenta. Quella di un monarca fra le altre si distingue per la nobiltà dei tratti e per l'intensione profondissima dell'amarezza, tenendo la fronte incoronata e china sulle mani giunte quasi richiamando al pensiero il crudo passaggio dal sommo all'imo. Non si dimenticò lo scultore d'avere scolpita l'arca di Bologna, mentre uno de'suoi fraticelli domenicani vi pose respinto da un angelo verso cui pur sperando perdono si volge con atto di tal divozione e insieme d'ipocrisia, che direbbesi questa il suo peccato. Gli studj delle teste nei bassi rilievi dell'arca, che gli servirono per gli apostoli, qui si riveggono con qualche modifi-

cazione nei patriarchi che stanno in compagnia degli angeli ragionando compresi di stupore. Ma ciò che più produce meraviglia in questo basso rilievo è l'intelligenza del nudo in molte figure mosse con ardimento non proprio di quell'età. La donna rivolta in ischiena e sedente afferrata per le braccia da un demonio, l'altra che cuopresi il viso colle mani; quella superiormente da un demonio slanciata colla testa al basso e talmente afferrata che il petto ed il ventre con le mani ferocemente comprime, sono non solo per la composizione mirabili quanto per l'espressione. Quest' ultima in molti antichi bassi rilievi si vede e segnatamente nelle pugne delle Amazzoni e de' Centauri e nel sarcofago della famiglia di Niobe fulminata. Ma veramente pompa di studio nell'arte e d'intelligenza nell'anatomia egli fece nei nudi degli uomini risorti, in quelli che sul davanti escono dalle tombe con iscorci difficili e intesi mirabilmente, e nei due segnatamente l'uno dei quali sotto l'ugne di Plutone, col ventre rientrante per doglia, mostra il petto, la spalla e il braccio destro, nel mentre che da un demonio, figurato come una maschera antica scenica, viene ingojato dal braccio sinistro, e l'altro, che erigendosi nel centro della composizione è dubbio a qual classe appartenga, si vede per la schiena e con una mano ripara la luce

che par balenargli sugli occhi derivante dall' angelo che stagli superiormente. Questa figura è degna dell'età di Michelangelo, e le due teste una di dannato che sembra tolta dai daci antichi, altra di demonio che gli sta appresso, le quali sono nell' angolo superiore vicino alla donna capovolta, sono di un tocco e di un magistero sorprendente. Esaminando come questa composizione è lavorata e condotta con intelligenza e con finissima esecuzione, si direbbe che l'arte aveva fatti già passi giganteschi, quantunque tutto il merito fosse di quest' uomo singolare che non trovò ne' suoi predecessori alcuno che gli aprisse la strada a tanto progresso. Tutto è finito con una diligenza estrema, e il tempo che vedesi impiegato in simili lavori lascierebbe dubitare che Niccola avesse avuto già nel suo studio alcuni di questi pezzi lavorati, allorchè accettò l' impegno del pergamo che fu condotto al suo fine nello spazio di men che due anni.

Paralelli fra alcune sculture di Niccolò e alcune opere antiche.

Non sarà discaro in questo luogo di gittar l'occhio su di alcuni pezzi del medesimo soggetto disegnati in maggior dimensione e tolti dal basso rilievo di S. Giovanni in Pisa. Precisamente abbiamo voluto qui recargli per rendere ancora più dimostrato come Niccola pose cura e grandissimo studio alle opere antiche, e qual sommo profitto egli trasse da' suoi viag-

gi. È facile il convenire che il sarcofago di Fedra lo eccitasse a cercare nelle opere di quei tempi il modo di far escire tutte le arti dallo stato misero in cui le trovò; ma quello non fu che il segnale per giugnere alla sua meta. Vide egli il Bacco barbato sul bellissimo vase di antica scultura, ora ricovrato finalmente sotto le logge del Campo Santo, e più che semplice imitazione, egli ne fece la copia nelle figure che dividono li compartimenti delle storie nel pergamo pisano, come all' evidenza dimostra la Tavola XV; siccome in altra figura, cui diede l'aspetto di un Daniele, vedesi l'imitazione di antiche statue e singolarmente di una di Bacco riportata nel primo volume del Museo Pio Clementino. E chi non riconosce dall' antico la maschera di Sileno col putto, introdotta da lui in uno di questi bassi rilievi con tanta grazia? In fine non si direbbe che Niccola avesse veduto il torso di Belvedere od altro monumento similmente prezioso nei due torsi disegnati nella tavola XVI e presi egualmente dal basso rilievo dell' inferno nel pergamo pisano? Questi argomenti di fatto ci confermano tutti che Niccola realmente avesse eseguito in gioventù un viaggio a Roma, e che vi avesse fatto infinite memorie e studj, di cui si servì secondo il bisogno, vedendosi troppo evidentemente la traccia di imitazioni e di studio su molte antichità

che in Pisa non erano allora; mentre fuor dei sarcofagi e del vase indicato, non offrivansi in patria altri oggetti atti a condurre il genio di questo artista a quel punto a cui pervenne fino dalla sua prima scultura di Bologna. A maggior conferma che prima dell' arca di S. Domenico egli avesse vedute in Roma opere di scultura, basti il confrontare le due figure che veggonsi alla tavola XIII, l'una delle quali è disegnata da uno dei bassi rilievi dell' arca di S. Domenico, l'altra da una delle statue di schiavi esistenti in campidoglio; e figure e movimenti non solo, ma acconciature, drapperie, leoni, cavalli, teste, mosse, torsi egli studiò dall' antico, e chiunque abbia veduto le gallerie di Roma e di Firenze confermerassi facilmente in questa opinione cui servono a convalidare tutte le circostanze che si sono sinora indicate.

Savіezza di queste composizioni.

Una delle cose che più dee condurre la nostra ammirazione in favore di Niccola si è l'ardimento d'imprendere un soggetto sì vasto e sì difficile, non prima di lui trattato in alcuna lodevole forma e senza il sussidio di autori o poeti che colla descrizione avessero potuto essergli di qualche utile sussidio. Si direbbe ch'egli sentiva nell' animo la forza dei precetti di Lessing. Non v' ha argomento che più dia occasione a tutte le sconvenienze dell' arte quanto questo dei dannati ai tormenti. Sciolta la fantasia

da ogni freno col sussidio di quanto è stato immaginato o descritto per tenere un linguaggio proprio dei sensi e penetrare di orrore quelle menti volgari che non sono atte a concepire come la privazione dei beni esser possa il complessivo di ogni tormento infernale, sonosi espresse mille stranissime idee materiali, le quali ad ogni sorta di contorsioni, di movimenti, di indecenze, di frivolità hanno guidata la mano di quegli artisti che non hanno posto alcun freno all'immaginazione, lasciando da parte il decoro che pur dee presiedere con tutto il rigore e con tutta la severità alle produzioni delle arti.

Il sistema dei cerchi e delle bolge infernali sviluppato da Dante potè offrire a Giotto e e all'Orcagna di che comporre il loro soggetto trattato dal primo nella cappella Foscari presso gli Eremitani nel luogo detto l'Arena in Padova, dal secondo nel Campo Santo di Pisa.

Decoro serbato da Niccola a preferenza di Giotto e dell'Orcagna ch'egli precedette

Ma accade di questi due artisti che trasportati dal fuoco della descrizione del poeta, e da quanto altri scrittori prima e contemporaneamente avevano immaginato, dimenticarono ciò che convenga rappresentarsi dalle arti, ch'è subordinato a molto più rigide osservanze, nè tutto ciò che la fantasia permette al poeta di rappresentare, è lecito al pittore, e meno anche allo scultore di eseguire. La scossa che

dall'uno si porta alla sola immaginazione, per quanto sia viva, non produrrà mai quell'urto veemente che le arti comunicano col parlare, oltre che alla mente anche ai sensi: Virgilio descrive il sangue misto coi denti fra le lividure del volto pesto dai pugni di due atleti combattenti, e inspira un grado di orrore che tocca il confine, ma se le arti osassero di rendere questa ipotiposi di troppo sorpasserebbero il limite loro prescritto. Lo stesso apparirà facilmente se si esamini il soggetto dell'inferno. Non diremo come lo abbiano trattato Michelangelo e Luca Signorelli, i quali lo eseguirono in Orvieto e nella cappella sistina in un tempo in cui le arti erano già al vertice a cui giugner potevano per forza d'umano ingegno, ma si dirà alcun poco dell' inferno giottesco. Siede il Demogorgone tenendo un dannato pei genitali colla sinistra e colla destra afferrandone un altro per una gamba ed altri dannati triturando fra le mascelle sta per inghiottirli, altri avendone sotto le piante. Diverse bolge a guisa di pozzi gli stanno attorno aperte, e veggonsi alla rinfusa cacciati in esse, frati, meretrici, vescovi, papi, cardinali con stranissime forme di tormenti e di atteggiamenti lascivamente infernali per l' intreccio singolare d' uomini, donne, mostri e demonj di ogni specie. Ma tutto questo, suddiviso in altrettanti gruppi, forma più classi, e secondo la

indole dei delitti può anche ravvisarsi la natura dei diversi tormenti. Sonovi dannati sepolti infino al capo ed altri capovolti escon coi piedi. Alcuni dai diavoli sono portati a cavallone sul dorso, altri sono infilzati e girati negli schidoni e ad altri si mesce per bevanda zolfo o piombo che loro si fa trangugiare. Sino ad indizio di delitto contro il pudore si veggono donne ignude incinte in preda a tormenti, violandosi tutti i riguardi dovuti al luogo, e richiesti dal decoro delle arti. Tale è l'inferno di Giotto, del quale non intendiamo che questa sia la descrizione, mentre potrebbe essere soggetto di un'amplissima dissertazione, cercando di far dottamente l'analisi di quest'argomento, come il signor d'Hancarville sappiamo aver fatto, benchè rimanga inedita o per isterile capriccio di chi n'è possessore, o per qualsivoglia altra causa. Nostro oggetto era soltanto il riflettere come il pittore condotto dalla fantasia del poeta in alcune parti della sua invenzione ha ecceduto oltre ogni decoro dell'arti, e più di lui Andrea Orcagna nel Campo santo di Pisa si è abbandonato ad ogni sorta di strane allegorie quasi facendo una pompa di violare le leggi dell'epopea pittorica in ogni sua parte. Più servilmente imitatore dell'Alighieri pose egli *l'imperatore del doloroso regno* nel

centro dei compartimenti con una testa a tre facce, che

Da ogni bocca dirompea co' denti
Un peccatore a guisa di maciulla
Sì che tre ne facea così dolenti.

Se i compartimenti dell' Orcagna non sono nove come i cerchj di Dante, sono però otto categorie, poichè al pittore non offrivano forse soggetto idoneo coloro che soltanto macchiati dal peccato originale il poeta pose nel primo cerchio. Potrebbe forse anche darsi che la fantasia dell' artista avesse omessa questa categoria di dannati per qualche altra opinione che non ci volgeremo ad esaminare. Stanno a destra gl' impudici, se pur non intese l' autore diversamente, avendovi posto una troppa quantità di re e di principi, come si vede dalle molte teste coronate, e sono abbracciati da serpi che avviticchiano loro tutte le membra, e frustati dai diavoli, alcuni dei quali infilzati nello spiedo stranamente sono arrostiti, ponendosi la punta di questo tra denti di un dannato cui serve d' alare, mentre è girato da un demonio. Tra le gambe di Lucifero sta Erode cogli avari a sinistra, cui pece o metallo e monete roventi pongonsi in bocca e ad alcuni segasi il cranio con mille sorta di crudi ed atroci tormenti.

Sopra questi gl' iracondi abbracciati ed avvinti per forza dalle ceraste infernali si dilaniano tra loro ferocemente; d'incontro i golosi languiscono per fame alla vista del cibo da cui sono respinti, e di escrementi sono invece saturate le lor gole aperte. Sopra i golosi gl' invidiosi stanno fitti in un lago di ghiaccio, e d' incontro gli accidiosi sono forzati a muoversi loro malgrado, frustati e punzecchiati dai tridenti infernali. Nei compartimenti superiori stanno gli ambiziosi e i superbi, e le iscrizioni additano Azio, Maometto, l' Anticristo e Averroe, col quale non s' intende facilmente qual fosse l' odio del pittore. Mediocrissimo il disegno e l' invenzione sconcia in ogni sua parte, questa produzione non può annoverarsi tra le migliori d' Andrea Orcagna che la disegnò avendone compiuto il dipinto Bernardo suo fratello. Ancorchè non possa interamente qui ravvisarsi il sistema de' cerchj danteschi, nulla ostante anche nella divina commedia sono prima posti i lussuriosi, indi i golosi, gli avari, gl' iracondi, gl' increduli, i violenti, i fraudolenti, i traditori.

Nessuno di tali sussidj ebbe Niccola, e se a fronte di aver preceduto le altrui pitture non solo, ma anche il poema, riuscì tanto grande, tanto nobile, tanto espressivo, è forza convenire ch' egli conobbe più d' ogni altro il decoro

dell'arte evitando quelle scurilità in cui caddero i suoi successori che si scostarono dall'imitarlo. Potrebbe anzi dirsi, che l'afferrar dei miseri per divorarli fosse prima qui veduto che scritto dal poeta, e scorgonsi in un gran demonio che afferra pel crine un dannato le ali appunto descritte da Dante che

Non avean penne, ma di vispistrello
Era lor modo; e quelle svolazzava
Sì, che tre venti si movean da ello.

Niccola non scolpì in Orvieto. Confronto dell'Inferno di Orvieto col precedente. Sculture di Giovanni.

Un argomento a nostro credere che pienamente serve a confermare quanto si è asserito in contradizione di tutti quelli che hanno attribuito a Niccola i lavori della facciata del duomo di Orvieto sta nell'esame di questo soggetto, appunto trattato dal padre in confronto di quello scolpito dal figlio sulla facciata di quella cattedrale. Il padre della Valle lo riporta disegnato in gran dimensione nel volume atlantico che accompagna la sua descrizione e a noi basterà riconoscerlo coi semplici e non grandi contorni che veggonsi alla tavola XVII per ravvisarvi la diversità dello stile e la varietà del pensare che differenziano il figlio dal padre. Non perdette l'arte in quanto all'espressione, che come paterna eredità Giovanni seppe conservare in ogni opera sua, ma non

progredì punto in quanto alle dottrine fondamentali del disegno e in quanto al gusto e al sapere che nella scuola delle antichità Niccola erasi formato. Un certo carattere di esilità e di emaciamento si scorge tanto nei corpi dei dannati come in quello dei demonj, e non resta chiaramente deciso quali sieno i più brutti, e quali i più inspiranti ribrezzo. Tutta la composizione in luogo di essere distribuita in quattro ordini è distesa sopra due file, stando nel mezzo Lucifero, ma con meno filosofia dell'arte, poichè rappresenta più un paziente che un imperatore del regno tenebroso. L'uniformità dei caratteri delle figure dinota più che mai la minor forza del genio inventore, e non si può in alcun modo, confrontando queste produzioni d'Orvieto colle precedenti, ritenerle per opere dello stesso scarpello che lavorò in Bologna, in Pisa, in Siena. Quand'anche non avessimo dimostrato con trionfanti argomenti non essere stato Niccola autore di queste sculture, il più convincente di tutti sembra essere quello del confronto, rimesso alla cognizione di tutti gl'intelligenti in materia di disegno e di buone arti. E quantunque il luogo ov'è scolpito questo soggetto sia molto più adattato di quello che per il padre nol fu la ristretta dimensione delle facciate d'un pergamo, nonostante il figlio non si è saputo

valere di questo prezioso vantaggio. Colse però il profitto d'imitare alcune figure dai bassi rilievi paterni, siccome in ogni altra occasione si studiò di fare, ma non seppe imitare le varietà e il sapore dell'antico che vedesi in ogni cosa di Niccola. Non trovansi in fatto in questo inferno alcune di quelle felici imitazioni dall' antico, come le prodotte alle tavole XIII e XV tolte dall'arca di Bologna e dal pergamo pisano scolpiti dal padre, nè quei soggetti di vario sesso, età, condizione e indole, che Niccola con magistero, per quell' età straordinario, spiegò così mirabilmente, non atterrito dall' angustia dello spazio nè dalla vastità dell'argomento. L'altro basso rilievo della risurrezione de' morti viene esso pure in conferma di quanto si è finora cercato di dimostrare, e la nessuna varietà di caratteri e la monotonia delle forme fanno un effetto disaggradevole; ma più d'ogni altra cosa producono una complicazione disgustosa le urne sepolcrali che si schiudono in un secondo piano più elevato con debole intelligenza di prospettiva e come se fossero erette sulle spalle di coloro che stanno nel primo piano. Niccola, più accorto nel pergamo di Siena, pose in prima linea coloro ch'escivano dai sepolcri, quasi facendo con questi un basamento alla composizione, e a mano a mano negli altri tre ordini superiori si

valse del sussidio delle ali, per cui gli ultimi del quarto hanno minor bisogno che sia resa ragione del piano sul quale essi poggiano.

L'arte non progredisce per opera di Giovanni, e copia di frequente le opere del padre.

L'arte non fece dunque sotto lo scarpello del figlio un passo progressivo da quello che fatto aveva per l'opera e per l'ingegno del padre, e soprattutto allorchè si scostò dall'imitazione degli esempj paterni, il che eseguì il men delle volte, ma pure gli fu forza il farlo in alcune circostanze. Nel pergamo fatto da Giovanni per S. Andrea di Pistoja, volendo emulare un' altra opera attribuita, non si sa con qual fondamento, ad uno scultore tedesco che aveva trattato simili soggetti a S. Gio. *fuor civitas* (1), copiò egli la nascita e il giudizio del padre, e fu pago d'imitarlo soltanto negli altri compartimenti, ma in nessuno di questi bassi rilievi arrivò mai a pareggiarlo, che che ne dicano gli scrittori di queste materie. Questo lavoro fu per lui compito nel 1301 come consta dalla seguente iscrizione:

LAUDE DEI TRINI REM CEPTAM COPULO FINI:
CURE PRESENTIS SUB PRIMO MILLE TRICENTIS,
PRINCEPS EST OPERIS PLEBANUS VEL DATOR ERIS
ARNOLDUS DICTUS QUI SEMPER SIT BENEDICTUS.
ANDREAS UNUS VITELLI QUOQUE TINUS

(1) Vedi nota a parte in fine al Capitolo.

NATUS VITALI BENE NOTUS NOMINE TALI
DISPENSATORES HI DICTI SUNT MELIORES
SCULPSIT JOHANNES QUI RES NON EGIT INANES
NICOLAI NATUS SENSIA MELIORE BEATUS
QUEM GEMIT PISA DOCTUM SUPER OMNIA VISA.

Il secondo verso non è riportato dal Ciampi ma viene riferito dal Morona. Anche nel duomo patrio Giovanni fu fedelissimo imitatore delle paterne sculture che ricopiò in gran parte. Queste consistono nei bassi rilievi che formavano la facciata dell' antico pergamo distrutto, i quali impropriamente da mal consigliati operaj furono adattati per parapetto alla galleria che sopra la porta della chiesa fa comunicare tra loro le tribune laterali. Tali lavori, pregevoli però sempre quantunque spogli in gran parte d'originalità, non sogliono in alcuna maniera esser veduti per la troppa loro altezza e per non esser possibile di appressarvisi, dimodochè stanno come perduti.

Vasari ci conservò un frammento d'iscrizione relativa a questo pulpito nei seguenti versi.

LAUDO DEUM VERUM PER QUEM SUNT OPTIMA RERUM
QUI DEDIT HAS PURAS HOMINI FORMARE FIGURAS
HOC OPUS, HIS ANNIS DOMINI SCULPSERE JOHANNIS
ARTE MANUS SOLE QVONDAM, NATIQUE NICOLE
CURSIS VENTENIS TRECENTUM, MILLEQUE PLENIS etc.

Il Ciampi si attiene ad altra iscrizione relativa a questo pergamo posta su d'un pilastro esterno della facciata di mezzo giorno che dice:

IN NOMINE DOMINI. AMEN.
BORGOGNIO DI TADO FECIE FARE LO PERGAMO NUOVO
LO QUALE È IN DUOMO,
COMINCIOSSI CORRENTE ANNO DOMINI M. CCC. II.
E FINITO ANNO DOMINI M. CCC. XI.

Poco importa l'attenersi alla seconda più che alla prima iscrizione, non risultando varietà di grave importanza per la storia onde provare che il lavoro fosse finito nel venti, o nell'undici di quel secolo, poichè nel primo caso sarebbe appunto stato terminato col vivere di Giovanni medesimo. Riedificatosi l'altro pulpito che nel duomo di Pisa vedesi tutt'ora appoggiato poi ad una colonna della gran nave della chiesa nel 1627 per opera di uno scultore francese furono impiegati i residui marmi e statue dell'aureo pergamo distrutto, le quali statue alternativamente colle colonne lo reggevano, e restano cinque di queste di marmo bianco (due delle quali si veggono alla tavola XVI) atte a provarci evidentemente come di Giovanni fossero i lavori d'Orvieto, e come seguendo le pratiche del padre negli studj sopra l'antico,

Giovanni imita l'antico con minor riescita del padre.

fosse di lui molto meno abile a trarne quel profitto che pur si poteva, giacchè l'imitazione servile d'una di quelle tante Veneri che diconsi copie della celebre di Prasitele, oltre l'essere male adattata al luogo con improvido consiglio, non conserva che una lontana reminiscenza dell' antico lavoro mancandovi in tutto la grazia. I volti ignobili, le estremità goffe e mal disegnate ci confermano come le più squisite finezze dell' arte fossero ben lunge dall'essere intese dal figlio, in proporzione di quel miglior partito che sapeva trarre Niccola da' monumenti preziosi.

Altare d' Arezzo.

Le migliori opere di Giovanni a nostro credere sono l'altar maggiore della cattedrale di Arezzo, ove lavorò coll' emulazione degli scultori sanesi che ivi conducevano altre opere di grande impegno, e la statua della Vergine col bambino che vedesi in fianco al duomo di Firenze rimpetto alla Misericordia (tavola X). Non è da stupirsi di questa seconda essendo una felice imitazione dell'altra Vergine di Niccola, che parve il tipo di quante ne vennero poi scolpite. Essa è di belle forme, ben panneggiata e forse la miglior'opera di tutto rilievo di questo autore. Nei bassi rilievi e nelle statuette dell' altare di Arezzo, non può negarsi che dal lato dell' espressione (sempre però conservando il suo carattere particolare, ove le forme

sono monotone costantemente e di una scelta assai poco felice) non siavi molto di che dar laude all'artista. Il transito della Madonna qui prodotto alla tavola XVIII con una delle statue che stannovi lateralmente, può ritenersi come uno de' migliori monumenti del secolo. Gli atteggiamenti sono dolci ed esprimenti, e il movimento sopra tutto di quello dei dodici apostoli che si affretta ad imprimere l'ultimo bacio sulla destra della Madonna, avanti che gli altri la ravvolgano nel linteo funereo, è pieno di verità e di passione. Il S. Giovanni a cui l'artista ha dato una funzione troppo materiale e meno affettuosa, veramente fa scorgere quanto era egli poco penetrato del soggetto, mentre non spettava a lui di soffiare nell' incensiere, poichè rigonfiando sconciamente le guance bandisce così dai tratti della fisonomia quella maggior parte d'interesse che doveva anzi esservi impressa. Colui che sta genuflesso e rivolge le spalle a chi contempla questa composizione, vi produce l'effetto migliore e le pieghe sono piuttosto ben intese e grandiosamente sviluppate, restando però il desiderio di trovarvi più espresse le forme del nudo. Tutto ciò con più fino accorgimento e più dottrina fu seguito da Niccola nei soggetti dell'arca e dell'adorazione dei re Magi, ove magistralmente le pieghe cadenti lasciano

scorgere ove meglio conviene le sottoposte membra.

In Arezzo fu adoprato Giovanni per altre opere specialmente d' architettura, essendo in questa parte abilissimo come ci è avvenuto di riconoscere parlando del Campo santo di Pisa. Ma in Perugia levò alto grido di sè poichè in ogni maniera d' arte operò con felice esito. Il mausoleo di Benedetto XI morto in quella città, di cui avremo luogo a parlare nel venturo capitolo, e la fontana di piazza sono fra le opere sue più stimabili. In questa fuse le tre ninfe sottoposte al vase di bronzo ed i griffoni, che rappresentano lo stemma della città, e diede segno come abile foss' egli nei lavori di metallo, in cui da Bonanno in poi sembrano i pisani essere stati versati: opera di suo scarpello sono egualmente i bassi rilievi che stanno in giro sulle facce della prima conca.

Mausoleo in Perugia e fontana.

Non poche altre figure lavorò Giovanni in molti luoghi, poichè lungamente visse ed ebbe molti scolari. E in Prato lavorò alla cappella della Madonna della Cintola, e in Pistoja scolpì un gruppo di tre figure che fu lodatissimo e che assai meno logoro di quel che dicanlo gli scrittori, regge ancora la pila dell' acqua santa in S. Gio: *fuor civitas*, e l' altra pila con basso rilievo in castel S. Pietro a 10 miglia da Pisa con questa iscrizione:

Altre opere di Giovanni.

MAGISTER JOANNES CUM DISCIPULO SUO LEONARDO
FECIT HOC OPUS AD HONOREM DEI
ET SANCTI PETRI APOSTOLI.

Da questa iscrizione risulta il nome di uno dei suoi scolari, di cui non abbiamo alcuna traccia per altre opere. Ma egli non fece le statue dei titolari poste nelle facciate di S. Paolo e di S. Andrea in questa città, siccome la più parte degli scrittori hanno asserito perchè non le hanno osservate. Ciò dicesi poichè dal diverso carattere di scultura che a prima vista si è potuto osservarvi, ne è venuta la prima necessità di contraddire l'altrui opinione, confermandosi con documento autentico e parlante questo giudizio; poichè riescì di scorgere sotto quella di S. Paolo un'iscrizione, che non potendo legger da presso ci trasmise poi cortesemente il signor cav. Tolomei podestà di Pistoja amantissimo conservatore delle patrie memorie:

A. D. MCCCL MAGISTER JACOBUS OLI MATEI DE PISTORIO

Il quale scritto è sul plinto della statua medesima. Il parlare di tutte queste sculture sarebbe dovuto non alla storia dell'arte, ma a quella degli artisti e porterebbe le nostre osservazioni

lungi dal punto principale a cui ci eravamo proposti di condurle.

Corporazioni di artisti e scultori.

Nel periodo di questo secolo XIII coll' esempio di Niccola e di Giovanni si svegliarono molti ingegni italiani e gli scultori furono moltissimi e assai più di quello si crede da chi non si dà cura di esaminare le molte e immense opere che furono intraprese per tutta l' Italia. Noi abbiamo veduto nel secondo libro le grandiose fabbriche piene di ornamenti e di sculture, alle quali fu posto mano e non abbiam fatto parola che di alcuna delle principali, mentre molte altre in onor della religione e della pubblica rappresentanza ne furono elevate ed arricchite con ogni sorta d' ornamenti e sculture. Presso che tutti gli architetti erano egualmente scultori, e ciò oltre il porre un accordo nelle opere, non esponendosi il merito d' un' arte a conflitto col sagrifizio dell' altra, ne risultava anche una tale esecuzione per cui le opere stesse sembravano di getto. Da ogni parte accorrevano i giovani artisti per formarsi alle nascenti scuole sotto la protezione dei comuni e delle *opere* delle chiese, chiamandosi con questo nome quella specie di magistratura incaricata della sopravveglianza degli edifizj che oggidì direbbesi *fabbricieri*. Sino da questa età noi conserviamo in Italia memorie di corporazioni d' artisti le quali sen-

za punto imbrigliare il genio degli uomini, erano utilissime per mantenere l'ordine nella loro gerarchia e regolare tutte le loro attribuzioni con una specie di forma costituzionale, *o spirito di corpo* non essendo mai disutile per mantenervi una dignità e una nobilissima emulazione.

Indistintamente gli scultori tutti dicevansi allora *magistri lapidum*, poichè nei rogiti che abbiamo citati fu così anche chiamato Niccola Pisano, quando fu convenuto con lui pel pulpito di Siena. Le occasioni e la protezione prestamente formano un numero d'artisti, ove si tenga centro da qualche insigne maestro, da cui tutti possano trarre utile insegnamento e onorevole impiego. Alla metà circa del XIII secolo sessantuno maestri tenevano già bottega di scultori in Siena, e se anche tutti non erano statuarj, lo erano però molti di questi, poichè Niccola e Giovanni Pisani, Ramo di Paganello, Arnolfo, Lapo e parecchi altri distinti vi si annoveravano. È ben verosimile che in ogni cospicua città ove si ergevano grandiosi edifizj vi fossero queste corporazioni che più o meno si sono poi mantenute colle loro discipline fino a' dì nostri, in cui esistono in altra forma col nome più cospicuo di accademie. Quello che nelle latine iscrizioni dicevasi *magister lapidum* chiamavasi in Venezia *tagliapietra*, conservan-

dosi ora nel vernacolo linguaggio questa generica denominazione che equivale a *scarpellino*, giacchè tutti adoperano lo scarpello e tagliano la pietra e scolpiscono; di fatti vedesi una Vergine col bambino sculta nel 1340 dall'Arduino con quest' epigrafe ARDUINUS TAJA PETRA FECIT.

La corporazione che nell'età di cui parliamo esisteva in Siena sì numerosa aveva statuti separati da quelli dei pittori che di poi quasi sempre abbiam veduto essere uniti. Noi potremo ora estesamente vederli come ci sono pervenuti, sebbene si conosca a onor delle arti nostre, che questi che produciamo non sono altro che una conferma di più antichi statuti, e il Tizio nell'anno 1292 delle sue cronache sanesi manoscritte dice, che in quel tempo furono volgarizzati. *Statuta materna lingua edita sunt ad ambiguitates tollendas*. Gli attuali sono estratti dall'archivio dell'opera al n. 1344 (1).

Statuto degli scultori in Siena 1292.

« In nomine domini amen. Ad honorem Dei
« et beatae Virginis Mariae et Potestatis po-
« puli et viginti quatuor Senensium et ad ho-
« norem et bonum statum magistrorum lapi-
« dum Senensium et eorum dominorum qui
« erunt in futurum. Haec voluntas magistro-
« rum lapidum infrascriptorum videlicet quod
« in publica convocatione magistrorum vel

(1) Della Valle Let. San. T. I p. 280.

« majoris partis debeant eligi tres rectores et
« unus Camarlengus qui debeant durare et sta-
« re in eorum Signoria per sex menses et non
« plus, et quolibet ex dominis debeat habere pro
« suo feudo X sol. et Camarlengus habeat V sol.
« et ante finem eorum termini per unum men-
« sem debeant eligi similiter alios tres rectores,
« et unum Camarlengum et sic de singulis sex
« mensibus et in sexto mense, donec dicta so-
« cietas duraverit, et hoc modo debeant eligi
« scilicet quod fiant brevia, et mittantur simul
« de quibus tres sint scripta, et debeant ire ad
« capiendum eos LXI magistri XXI de terse-
« rio civitatis et XX de valle S. Martini et XX
« de Camullia et quicumque dicta brevia scri-
« pta caperent ipsi debeant eligere rectores,
« et camerarium et XIII consiliarios, V de ci-
« vitate, IIII de valle S. Martini et IIII de Ca-
« mullia.

« Item quod dicti consiliarii nec aliquis eo-
« rum possint sive possit cambiare nec aliquis
« alius in loco ipsorum vel ipsius mitti nisi
« esset infirmus vel extra civitatem Senarum.

« Item quod quicunque fuerit rector vel
« camerarius vel consiliarius deinde ad III an-
« nos non possit habere in dicta arte aliquam
« signoriam.

« Item quod rectores et camerarius nec ali-
« quis eorum non possit pro comune dictae

« artis aliquas expensas facere sine consilio
« omnium magistrorum vel majoris partis.

« Item quod si quis magister habuerit cum
« aliquo ex magistris dictae artis aliquam li-
« tem vel brigam possit unusquisque coram
« eorum rectoribus ducere judices, et notarium
« et advocatos ad dicendum eorum jura et ad
« audiendum eos.

« Item quod si quis magister foretaneus in-
« traverit in dicta arte, magistri dictae artis
« ipsum debeant sociare.

« Item quod camerarius teneatur XV die-
« bus ante finem sui termini reddere rationem
« de lucris acquisitis, et expensis in pubblica
« convocatione, et superfluum distribuere in-
« ter magistros pro parte.

« Haec petunt mitti et statui in brevi magi-
« strorum Senensium çum emendabitur etc.

Se le arti avessero progredito con pari passo come si videro risorgere sotto lo scarpello di Niccola, il secolo dei Medici avrebbe ecclissato quello di Pericle e di Alessandro; ma noi dovremo vedere necessariamente poste alcune remore al rapido progresso che far potevano. Lo stato in cui si trovò Niccola Pisano è singolare. Tutto ciò che lo aveva preceduto era molto al di sotto di lui e per elevarsi ad un tratto fu forza di un genio straordinario. Le difficili circostanze che sembrano opporre

una barriera ai progressi degli uomini producono talvolta un effetto contrario, poichè affinano l'ingegno, fanno sentire il bisogno di frangere ogni ritegno, e quindi rese per la contenzion dello spirito maggiori le forze, l'uomo diviene capace allora di un tal impeto che mai riceve nella progressione lenta e ordinaria di tutte le cose. Non è meraviglia se nell'andamento di questa storia si riconoscerà che lo spirito dopo alcuni voli arditissimi ha fatto certe stazioni in cui sembra avere retroceduto, e le opere degli scolari di Niccola ci sembreranno talvolta della mano inesperta de'suoi predecessori. Giovanni suo figlio si diede troppo a copiare le opere del padre e non avendo tutto il suo genio, questa servile imitazione lo raffreddò maggiormente. Trovò, che già l'arte aveva fatto un gran passo, che vi erano delle orme nelle quali porre il piede, ma l'originalità è sol propria di chi sa imprimerne delle nuove senza distogliersi dal cammino. In conseguenza noi saremo astretti a rinunziare alle volte a quella graduata progressione che sembra tanto naturale e non si verifica sempre. In questi intervalli noi porremo gl' imitatori e le scuole le quali non hanno servito che a mantenere l'arte nel suo stato, ma non possono gloriarsi d'averla fatta avanzare di un passo. Non è delle arti come delle scienze esatte; queste procedono

con un ordine costante e per una serie di conseguenze e di risultamenti che si toccano e si misurano, diversamente da quanto veggiamo accadere nelle opere di genio dove sono poste a contatto e a concorso la ragione, l' ingegno, il gusto ed ogni genere di talenti amabili e profondi ad un tempo.

L' evidenza di quanto abbiamo esposto in proposito di Niccola è sanzionata talmente che non potrà mai degradarsi il suo merito, nè per diatribe, nè per gelosia, nè per straniero sarcasmo. E quantunque egli abbia preso ad imitare l' antico per ricondurre le arti sulla perduta strada, fu nel medesimo tempo imitator grande della natura, siccome abbiamo dimostrato. E veramente bisogna accusare di mal animo, o di corto intendimento chi osa dire in tal soggetto che Niccolò da Pisa *sans avoir penetré le secret des formes du corp humain* involava all' antico i contorni che dilettavano il suo gusto naturale. Ciò è negar troppo contro la verità, e cosa indegna di chi abbia un sentore di gusto, e proferir l' amore dell'arti si è il discendere, per far grazia con un sorriso, a compiacersi appena di alcune imitazioni dell' antico che incontransi nelle opere di Niccolò, applaudendolo *en souriant.* Questo sommo artefice non riaprì la strada dell' arte in una maniera imperfetta, ma bran-

dito arditamente il segnale, passò quel limite in cui per più secoli stavano tutte le arti, malgrado le lor produzioni assai deboli non solo in Italia ma in tutta l'Europa, e fu primo, assolutamente primo a segnare la via del grande, del bello, dell'espressione, per la quale s'incamminarono poi anche i pittori, ed ogni cultore di questi studj.

NOTA

INTORNO AD UN PERGAMO DI PISTOJA

E AD ALCUNI SCULTORI TEDESCHI

È singolare la facilità con cui viene talvolta da alcuni asserito un fatto preventivamente al farne un diligente esame e col solo riportarsi all'autorità di accreditato scrittore. Egli è vero che vi sono dei casi moltissimi nei quali il nostro rispetto verso le asserzioni di non fallaci ed accurati autori ci dee far adottare il loro parere senza riguardo, ma infinita circospezione occorre allorquando replicati argomenti si hanno di equivoci gravissimi da loro presi, come per esempio intorno a tutto ciò ch' è stato scritto dal Vasari, specialmente sui tempi a lui anteriori. È imperdonabile però riesce l'abbandonarsi a una cieca credenza ove l'ispezione oculare del monumento offre luogo a ragionevoli congghietture, le quali sieno di maggior peso delle vaghe asserzioni e delle incerte tradizioni. Il caso presente del bellissimo pergamo di san Giovanni *fuor civitas* in Pistoja è uno di quelli che dà argomento di particolare osservazione, e non vuolsi ora trattare colla superficialità con cui è stato finora riguardato.

Dice il Vasari nella vita di Niccola e Giovanni da Pisa, che i Pistojesi *feciono fare a esso Giovanni un pergamo di*

marmo per la chiesa di S. Andrea simile a quello che aveva egli fatto nel duomo di Siena (si osservi che il pergamo di Siena fu fatto dal padre e non da lui siccome è provato a pienissima evidenza) *e ciò per concorrenza d' uno che poco innanzi n' era stato fatto nella chiesa di S. Giovanni evangelista da un tedesco che ne fu molto lodato*. Sostenuto dalla sola opinione del Vasari il signor Ciampi nella sua Sagrestia de' begli arredi soggiugne: *Pistoja che in quei tempi ambiva molto nelle arti non paga del pergamo di Guido da Como condusse per farne un altro un artista di cui ignoriamo il nome e la patria, e che il Vasari chiamò tedesco;* indi descrive questo pergamo e loda il disegno delle figure trovandolo *d' una correzione per quel tempo mirabilissima*, e facendo riflettere che *il panneggio sembra preso dal vero;* poi dopo aver lodata *la pulizia e l' esattezza che sorprende* biasima le fisonomie *quasi tutte uniformi, senza sentimento, le azioni quasi simili*, concludendo *che per questi difetti tutta l' opera riesce assai languida e fredda*.

Chiunque si presenti dinanzi a quel pergamo si aspetta ragionevolmente di trovarvi uno stile molto diverso da quello di Giovanni e di Niccola, se vuol menarsi per buona la supposizione che ad emulazione di un autore tedesco questo italiano scultore lavorasse con uno straordinario impegno. Ma sembra stranissima cosa che i lodatori di questa opera non abbiano riflettuto come al contrario sieno in essa imitati non solo, ma copiati molti luoghi delle anteriori opere di Niccola pisano. Al primo affacciarsi dinanzi a quelle portentose sculture vi si vede un magistero non ordinario in quei tempi, una invenzione ingegnosa, una esecuzione preziosa e ben tutt' altro che freddezza e languore, che anzi spira da quelle teste una vita, un carattere pieno di tale energia che può venire a contesa colle migliori produzioni del padre e del figlio pisani. Qualora uno voglia convincersi di questa opinione, oltre l' ispezione oculare che può fare sul luogo, basta che esamini alla tavola XXXIX i due bassi rilievi della Salutazione e della Natività, nei quali più particolarmente possono rilevarsi le imitazioni delle sculture pisane intagliate alla tavo-

la XIV, colla differenza che queste di Pistoja essendo eseguite da un disegnatore più fermo conservano anche meglio il carattere originale. Basterà poi osservare le poche teste più in grande, disegnate insieme a que' due compartimenti, le quali sono tolte dal transito della Madonna, per giudicare come non sia freddo altrimenti nè languido lo scarpello di questo supposto tedesco. Ciò che avvi di certissimo in un tal fatto si è, che nulla di più distinto fu operato avanti la fine del XIII secolo in Italia; che questo pergamo non isfigura posto a confronto colle preziose sculture di Pisa, di Siena e di Bologna: e quello che è più, che in tutta la Germania non veggonsi monumenti il cui stile possa venire al paragone di queste bellissime sculture. Osservasi singolarmente che nel primo di questi due bassi rilievi da noi riportati lo scultore, qualunque siasi, ha riunito in una sola composizione i due soggetti tali come Niccola da Pisa li rappresentò in guisa di accessorj separatamente nelle due natività sui pergami di Pisa e di Siena, quello cioè dell' Annunziazione e l' altro della Salutazione.

Qualora Giovanni da Pisa avesse dovuto venire in certo modo a disfida con un emulo di tanto valore, sembra che i modi dell' uno non dovessero esser quelli dell' altro, e che per diversa strada amendue alla gloria tendendo, non dovessero esservi tanti punti di contatto fra le due diverse scuole e molto meno fra i soggetti e le invenzioni. Singolarmente parlando della nascita sopraccitata, scolpita già da prima in quel modo e con quelli atteggiamenti da Niccola nel battistero di Pisa e nel duomo di Siena, che veggiamo poi imitata nel pergamo di cui si parla in S. Gio: *fuor civitas* in Pistoja, non pare troppo ragionevole che Giovanni egli stesso avesse poi ripetuto il medesimo soggetto in una forma nullamente diversa, allorchè pochi anni dopo scolpì il pergamo nella cattedrale pisana, ove presso che tutte ripetè le invenzioni e copiò coi bassi rilievi paterni anche queste che vorrebbero attribuirsi al suo emulo tedesco in Pistoja. Se ciò fosse e chi non vede come Giovanni si sarebbe fatto modello d' un suo antagonista? La qual cosa è contro la natura del genio e d' ogni nobil principio d' emula-

zione . Per le quali osservazioni il pergamo di S. Gio: *fuor civitas* se non è opera di Niccola medesimo lo è d' alcuno de' suoi più valenti scolari ed imitatori, quando non sia posteriore a Giovanni medesimo.

Gli scrittori di queste materie ove non hanno potuto con ferma reminiscenza considerare le relazioni d'un'opera con un' altra, ovvero non sieno stati in caso di averne sott' occhio i più diligenti disegni sono caduti in isbagli singolari. Lo stesso signor Morona, da noi tante volte citato pel suo benemerito lavoro intorno le arti pisane, travede parlando di questo prezioso monumento, e soggiugne: *che una tal maniera molto indizio gli dette di quella di Gio: Balduccio Pisano.* Per rispondere a questa sua osservazione basta voler fare il facilissimo ed utile confronto della tavola XXXIX ove sono diligentemente disegnate le sculture del pergamo di Pistoja, colla tavola XXXVI ove con tutto lo scrupolo sono presentati tre monumenti dello scarpello di Balduccio. E quand' anche volesse supporsi che i disegnatori fossero stati alquanto infedeli nell'imitazione di queste sculture (il che realmente non è) basterà ch' egli giudichi sull' immensa distanza di stile, che sembra di quattro secoli tra l' uno e l' altro di questi scultori. Tutto ciò ci avverte del pericolo che s' incorre giudicando con certe prevenzioni di patrio amore, ovvero pronunciando opinioni in cose ove le teorie non possono andar disgiunte dalle pratiche di questi studj per voler trattarne fondatamente.

Gli scultori tedeschi in quell' età erano già famosi in Alsazia per la nascente fabbrica del duomo di Strasburgo; i saggi però di quello stile possonsi vedere alla tavola XXXVIII onde convincersi della distanza di modi di esecuzione che vedevasi tra questi e quelli. Ma i migliori artefici che trattassero i metalli sembra che fossero nella Germania, e oltre il passo del monaco Teofilo che nel suo prologo al primo libro dice *quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumve subtilitate solers laudat Germania*, abbiamo dalla *Vetus liturgia Alemannica* di Martino Gerberto sino i nomi di argentieri che tra il X e il XII secolo lavorarono mirabili cose, come quel *magister Contradus de Huse argentarius* altrove citato, che in un cali-

ce scolpì altrettante cose meravigliose quante fra Teofilo ne propone per il magnifico incensiere da lui descritto. Non potrebbe dunque darsi il caso che fosse rimasta memoria di qualche tedesco celebratissimo per questo genere di lavori; che fossersi vedute anche in Italia opere sue; che fossevi venuto egli stesso e che a questo si attribuissero le opere, le quali mancanti d'iscrizione per incertezza o silenzio di tradizioni non si sa a chi attribuirle? Sebbene a volerle bene esaminare si ha fondamento a far legittime conghietture per lo stile assai pronunciato della loro esecuzione. Sembra in vero che se un eccellente artista tedesco fosse venuto a Pistoja a scolpirvi un tanto lavoro, non avrebbe omesso d'incidervi il nome o l'anno, come fu eseguito nel famoso calice dell'abbadia di Weingarten in Svevia, intagliato in impercettibile forma alla tavola XXIX dell'opera del signor d'Agincourt. Pare che uno straniero, il quale voleva dar conto di se in Italia, ove risorgevano questi studj, non avrebbe facilmente rinunciato a lasciare un indizio non dubbio della patria e della persona. Noi abbiamo al contrario ripetuti argomenti della modestia di molti nostri autori e specialmente di Niccola Pisano che non lasciò scolpito nè anno nè nome in molte opere sue, e specialmente in quella di S. Domenico tanto celebrata e che diede il primo segno del vero risorgimento delle arti italiane. I lavori portentosi della facciata Orvietana, appunto perchè privi la più parte dei nomi de' loro artefici, hanno condotto in errore chi gli ha finora osservati spogli di quella profonda critica e di quell'esame accurato, senza il quale al padre e al maestro attribuironsi opere che al figlio e agli allievi si aspettano.

Pieno della persuasione che effettivamente esser dovesse in quell'epoca appunto vivente un qualche sublime artefice tedesco, quantunque a piena evidenza convinto che il pergamo di Pistoja appartenga alla scuola pisana, e pur cercando i motivi dell'erronea persuasione di chi ha precedute le nostre ricerche, crediamo di aver trovata luce che basti in un codice della Biblioteca Magliabechiana, che sebbene non sia autografo, pure è copiato da uno scritto di Lorenzo Ghiberti, del quale ad altro luogo avremo op-

portunità di valerci. Si è dunque rilevato che nel tessersi dall'autore una specie di storia degli artisti che il precedettero, parla di un famoso tedesco vivente appunto nel tempo in cui si fecero le sculture dei pergami Pistojesi delle quali si è fatta parola. Non ispiacerà trovarne qui recato lo squarcio per intero, quantunque scorretta e mutilata in molti luoghi sia questa copia antica e preziosa.

« In Germania nella città di Colonia fu uno maestro
« dell'arte statuaria molto perito; fu di eccellentissimo in-
« gegno, stette col duca d'Angiò, feceli fare moltissimi
« lavori d'oro, fra gli altri lavori fe una tavola d'oro la
« quale con ogni sollecitudine, e disciplina questa tavola
« condussela molto egregiamente. Era perfetto nelle sue
« opere, era al pari degli statuarj antichi greci, fece le te-
« ste meravigliosamente bene, ed ogni parte ignuda, non
« era altro mancamento in lui se non che le sue statue era-
« no un po corte. Fu molto egregio, e dotto, ed eccellen-
« te in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle
« sue, aveva gentilissima aria nelle sue opere, fu dottissi-
« mo. Vide disfare l'opera, la quale aveva fatta con tanto
« amore e arte pe'pubblici bisogni del Duca, vide essere sta-
« ta vana la sua fatica, gittossi in terra ginocchioni, e al-
« zando gli occhj al cielo e le mani parlò dicendo: O si-
« gnore il quale governi il cielo e la terra, e costituisti tut-
« te le cose, non fia la mia tanta ignorantia ch' io segui
« altro che te, abbi misericordia di me. Di subito ciò che
« aveva cercò di dispensare per amore del creatore di tutte
« le cose; andò in su uno monte ove era uno grande ro-
« mitorio, entrò et ivi fece penitentia mentre che visse, fu
« nell'età, finì al tempo di papa Martino. Certi giovani i
« quali cercavano essere periti nell'arte statuaria mi dis-
« sono come ora esso dotto nell' uno genere, e nell'altro,
« e come esso dove abitava aveva . . . . era dotto . . . . fu
« grandissimo disegnatore, molto docile. Andavano i gio-
« vani che avevano volontà d'apparare a visitarlo pre-
« gandolo, esso umilissimamente li riceveva dando loro
« dotti ammaestramenti, e mostrando loro moltissime mi-
« sure, e facendo loro molti esempli, fu perfettissimo con

« grande umiltà, finì in quel romitorio, e conciossiacosachè
« eccellentissimo fu nell' arte e di santissima vita.

Questa giustizia resa dal Ghiberti alle opere d' un famosissimo tedesco ci assicura abbastanza, che se in Italia, e singolarmente in Toscana, fossero al suo tempo rimaste opere distinte, non avrebbe mancato di citarle, giacchè deplora la distruzione di quella che fu eseguita in oro pel duca d' Angiò, e che pei bisogni dello stato si vede che fu convertita in moneta. Questo celebre artista giudicando quanto da Teofilo fu scritto intorno agli orefici e lavoratori di metalli in Germania pare che lavorasse quasi sempre in materie preziose, e poco per conseguenza può essere rimasto perchè si possa ora riconoscere il merito dell'arte sua; tanto più che una parte sola del corso degli anni di sua vita egli dedicò a questi studj, mentre pel dolore della tavola d' oro distrutta se ne andò romito, e verisimilmente non attese più ad alcun lavoro, a meno che non si occupasse in qualche vaso sacro, o in qualche reliquiario. L' epoca poi in cui fiorì si combina perfettamente con quella appunto in cui viveva Giovanni pisano, mentre è chiaramente indicata dal servigio che l' argentiere tedesco prestò al duca d' Angiò Carlo II e dall' essere stato contemporaneo di papa Martino, il cui pontificato non durò che soli quattro anni dal 1281 al 1284 inclusive, e Giovanni non morì che nel 1320, talchè si erano trovati contemporanei per molta parte della loro vita. Ciò conferma sempre più nell' avviso che celebrati molti tedeschi in quest' arte, e celebratissimo poi questo di Colonia, si sia facilmente a lui attribuita alcun' opera insigne di cui mancassero tradizioni, iscrizioni e memorie per verificarne l' autore.

Potendo provarsi che vennero stranieri a lavorare in Italia in quei primi secoli, egli è certo che questi furono tedeschi, e siccome si vedono in diversi luoghi alcuni dei loro nomi, che allora non erano certamente comuni in Italia, si accrescono le conghietture che dalla Germania venissero qui molti artefici non tanto per imparare come per esercitarvi la loro arte. Già abbiamo veduto che in quel tempo appunto un tedesco fu l' architetto della chiesa d' Assisi (quantunque aperto il concorso a tutti gl' italiani

che v' intervennero non senza gloria), e che un altro tedesco insigne nell' architettura e forse anche nell' arte fusoria per nome *Guglielmo*, lavorò in compagnia di Bonanno a Pisa nella famosa torre. Già abbiamo non solo indagato da quanto scrivono gli autori lombardi, ma da quanto anche da documenti si è potuto arguire che la fabbrica del duomo di Milano, se non fu incominciata da quell' *Enrico Gamodia, o Zamodia,* lo fu da qualche altro di cui non rimane memoria e fu proseguita col sussidio di quei tedeschi che furono artefici del duomo e della torre di Strasburgo; e che quel portentoso edifizio (quantunque possa dirsi opera italiana) ebbe incremento da ingegneri ed architetti alemanni. Anche ad un Enrico e ad un Niccolò figlio di Bonaventura si dee attribuire il bellissimo reliquiario che a guisa d' un tabernacolo racchiude la testa di S. Sigismondo, e che conservasi ora nella cattedrale di Forlì ed era prima in S. Agostino. Questo magnifico monumento, eseguito a quel che sembra verso la fine del XIV secolo, è prezioso per i lavori di fonderia, di cesello, di smalto, di niello, in somma è un capo d' opera di oreficeria e pareggia in bellezza di esecuzione i più ricchi evangeliarj e le più distinte opere orientali che si conservino di quell' età. Forse il d' Agincourt non lo vide e ne tacque, poichè sembra impossibile che se fosse stato da lui conosciuto non ne avesse fatto almen cenno. Sul piede di questo sta scritto *me fecit in Forolivio Nicolaus magistri Ture, et Henricus ejus nepos;* e sul manico *hoc opus factum est tempore fratis Sigismundi et domini Leonis.* In un libro manoscritto conservato in casa Rosetti trovasi una lettera di fra Sigismondo Beni, scritta al sig. Dott. Carlo Marchesi l' anno 1670 da Faenza dalla quale rilevasi, che questo frate teneva seco lui carteggio comunicandogli le memorie estratte dall' archivio di S. Agostino. E in questa lettera sul proposito di S. Sigismondo così si esprime: *In materia del tabernacolo ove risiede il capo di S. Sigismondo, fu fatto a Forlì, ma non da un forlivese, bensì da uno abitante in Forlì.* Rilevasi ancora da un altro paragrafo che nel 1403 *fra Sigismondo da Forlì agostiniano segretario e commensale di Benedetto vescovo di Montefeltro e della provincia di Ro-*

magna rettore, ottiene di poter girare il mondo con un compagno e duoi servitori senza pagar dazj, gabelle, porti, navi ec. di questo vi è scrittura autentica nell' archivio di S. Agostino di Forlì. Dalle quali cose si rileva, che il reliquiario fu fatto fare probabilmente da questo ricco frate Sigismondo appunto nell' epoca da noi accennata altrove, e lo avrà come porta lo scritto fatto anche eseguire in Forlì da artefici tedeschi, che in quel genere di lavori erano da lungo tempo famosi e che da lui saranno stati invitati. Un Enrico d' ignota origine abbiamo veduto aver intagliati capitelli sotto l' architrave della porta di S. Andrea di Pistoja di rozzo ed antichissimo lavoro; e un Enrico parimenti di vecchia data, nel principio del XIV secolo scolpì il pergamo del duomo di Modena; la qual opera quand' anche voglia supporsi d' autore tedesco, o di paese vicino alla Germania, credo però che possa giudicarsi della scuola di Agostino ed Agnolo sanesi. Nè strano in alcun modo sarà il supporre che tratti dalla fama del magistero di quei scultori, d' ogni parte ne venissero dai confini d' Italia e dall'estero sotto di loro ad imparare, siccome posteriormente abbiamo veduto essersi fatto e farsi ancora in ogni altra di quelle arti le quali appartenendo, come ogni bel frutto, a certi terreni quasi esclusivamente, se possono prodursi anche altrove (come i frutti de' paesi caldi in Moscovia o in Inghilterra) vi perdono però di sapore, e se vi si trapiantano adulti, come in altri paesi s' è fatto, vi vegetano bensì ma tralignati.

In proposito del pergamo di Modena non vuolsi lasciare di farne parola, giacchè per incidenza si apre l' opportunità di favellare di questo Enrico. Intorno alla cornice stanno scritte in una sola linea che forma il giro intero del pergamo i seguenti versi, difficili a leggersi:

ANNIS PROGRESSI DE SACRA VIRGINE CHRISTI,
UNDENIS GEMINI, ADIUNCTIS MILLE TRECENTIS
HOC THOMASINUS DE FERRO PLANTA JOHANNIS,
MASSARIUS SANCTI VENERANDI GEMINIANI

FINGI FECIT OPUS: TURREM QUOQUE FINE NITERE ACTIBUS HENRICI SCULPTORIS CAMPIONENSIS. (1)

A vero dire la forma dei caratteri, e singolarmente la patria dello scultore, ci hanno fatto pensare non poco, dimodochè trovando scritta l'ultima parola con queste sole lettere CAPIOĒSIS, volendovi pure cercare un senso, non senza l'ajuto e il consiglio di dottissimi amici si pervenne a leggere: *Henrici Capioensis*, traducendolo per *Prendispada* da *ensis* giacchè in quell' epoca appunto cominciavano i cognomi ed erano tutti di questa fatta come *Caccianemici*, *Prendiparte*, *Pelavicini* ec.; appagandoci della versione a questo modo, *nell' anno di Cristo* 1322 *Tommasino del Ferro figlio di Piantagiovanni massaro di san Geminiano fece scolpire quell' opera e finire la fece dallo scultore Enrico prendispada.* Fu poi verificato nell' archivio capitolare del duomo di Modena, per ricerche anteriormente anche fatte dal Tiraboschi, che esisteva una famiglia di Campione, terra fra i laghi di Como e di Lugano al Nord dell' Italia e vicina alla Germania fecondissima di artefici di quella natura, ove cominciava ad essere frequente appunto il nome di Enrico, terra di cui era anche nativo quel Marco da Campione e quegli altri di sua patria che citansi fra gli antichi architetti e scultori del duomo di Milano. Questa famiglia dunque di Campione già fino dallo spirare del XII o cominciare del XIII secolo aveva l'impiego di lavorare marmi per la cattedrale di Modena. Il documento è del 30 novembre 1244 e vi si accennano antichi patti per questi lavori tra il soprastante e un *Anselmus de Campilione Episcopatus Cumani*, e nuovi patti in quello si fanno poi con un Arrigo figliuolo d'Orazio, figliuolo di Anselmo, dal che deduce il diligentissimo bibliotecario Tiraboschi che l'Arrigo da Campione che lavorò nel pulpito e nella torre nel 1322 probabilmente era nipote dell' altro Arrigo che vi lavorò nel 1244, talchè per cinque gene-

(1) Ho riportato l' iscrizione in forma leggibile senza le difficili sigle colle quali sta scritta sul pergamo, poichè è rimosso ogni dubbio sulla sua vera lezione.

razioni questa famiglia dovette essere impiegata in servigio di quella cattedrale.

Piace qui anche riflettere che ben esaminando in Italia, le opere degli scultori del medio evo si trovano argomenti onde venire in chiaro di simili verità e di nomi che si credono oscuri e di autori di cui s' ignorano le opere che pur sarebbero meritevoli delle maggiori lodi. Questa razza di scultori e architetti luganesi o vogliam dire con più precisione da Campione, diede fino da quel tempo gran numero di artisti valentissimi, e chiamati, siccome dalle cronache de' monasteri si è potuto rilevare, di frequente a lavorare nei grandi edifizj che sorgevano per tutta l' Italia, si formavano alla scuola dei primi artefici sotto dei quali cominciavano a lavorare come scarpellini e finivano come maestri e colleghi. Le cronache milanesi ci rammentano tutti i nomi di quei *campionesi* che lavorarono nel duomo, ma non sappiamo con precisione da esse quali fossero i loro lavori. Non è così del pulpito modonese, nè della sommità della torre elegante di quella città, nè più ancora del magnifico mausoleo di Can Signorio in Verona, uno dei più grandiosi eretti in Italia nel 1375. Questo appunto è opera di quel Bonino da Campione di cui abbiamo parlato al capitolo del duomo di Milano, leggendosi nel più basso listello del fregio la seguente iscrizione: HOC OPUS SCULPSIT ET FECIT BONINUS DE CAMPIGLIONO MEDIOLANENSIS DIOCESIS. Può aversi un' idea di questo magnifico monumento alla tavola XXIV, e se ne può vedere qualche porzione alla tavola XXXV, dalle quali ispezioni risulterà che lo stile di questo Bonino non era molto conforme al migliore che si adottava allora in Italia, ma sentiva un po' del tedesco. Molte simili opere, e fors' anche i mausolei de' Signori di Milano, che hanno la data di quel tempo, appartengono a questi artisti, che si sono detti tedeschi anche abusivamente per la distanza e il minor contatto che eravi tra' popoli dell' Italia superiore e quei dell' Etruria, della Venezia e del mezzogiorno.

Queste antiche iscrizioni il più delle volte sono atte a dilucidare importantissimi passi d' istoria, ma qualche volta sono enigmi, per isciogliere i quali non basterebbe un

Edipo, a meno che non si volessero fare dei sogni. Molte potrebbersi recarne di oscurissimo senso, come quella che vedesi scolpita sull'architrave della porta maggiore di S.Gio: in Lucca, la quale non basta che sia mancante e scorretta, prima per opera forse di chi la scrisse, poi di chi la scolpì, ma vi si vede anche adoprata (come disse scherzosamente alcuno in ciò consultato) la lingua di Babele. Non riporteremo le sigle barbare e strane incise sul marmo, che così leggesi all' incirca: . . . PROXIMUS ILLI . . .PETRUS VICINO... BENEDICTUS EXERCITUS. ECCE DISPENSATOR JOHANNES ET IN AGMINE QUARTUS. SACRA DABANT POPULUS ORIENTIS MUNIA LAUDIS. LEXIT ATQUE CANIT VILLARUM NEMPE MAGISTRUM. Ma dopo aver così bene o male indovinati i caratteri, non se ne può raccapezzare a tastone che un sentimento confuso. Pare che dopo avere nominato Cristo forse e qualche principal santo si dica: *Oh benedetto esercito: Ecco che vien quarto nella schiera l' elemosinario Giovanni. I popoli d' Oriente gli davano sacri tributi di lode; che il nostro popolo ha letti e canta il protettore delle nostre ville.* Da tutto questo non risulta alcuna notizia opportuna per le nostre arti, come da prima avemmo lusinga, vedendo su quell' architrave ornato di sculture un tale scritto di antichissima data. Non si saprebbe a che cosa voglia alludere quest' iscrizione, quando non intendasi il quarto Giovanni, che sugli altari adorasi dai Lucchesi, contandosi S. Gio: vescovo di Lucca, il beato Giovanni Camaldolese, il beato Giovanni Bonvisi e il beato Giovanni dalla spelonca. Traendo questi dalla vita eremitica il merito della santità, e la vita eremitica avendo avuto origine in *Oriente*, per conseguenza è molto facile che colà avessero alcuni di questi santi riscosso *tributo di lode*, e forse *il quarto della schiera* sarà stato il Camaldolese, o quello dalla spelonca. Presso i Lucchesi era in venerazione grandissima la vita eremitica, poichè annoverasi fra i loro taumaturghi di religione S. Antonino primo eremita e primo institutore di questo mistico modo di santità in Italia, avendovi egli insegnate le pratiche tre secoli avanti che fiorisse il notissimo maestro dell' eremitica vita S. Paolo; dimodochè se non fosse questi il quarto dei santi Giovanni, es-

ser poteva sempre un quarto nella gerarchia de' romiti. Le notizie di questi quattro santi Giovanni, tutti lucchesi, le abbiamo tratte da una *Memoria delle cose di Lucca pubblicata dal reverendo signore Vincenzo Marchiò nel 1721* che però non parla dell' iscrizione. Non si sa ravvisare in questo marmo niente di più di quello che dottissimi letterati tentarono di spiegarvi, e che si è qui recato per norma di chi crede sormontabile ogni difficoltà unicamente riportando questa congerie di spropositi, perchè si vegga con quali miserie alle volte siamo astretti a lambiccarci il cervello colla lusinga di raccogliere il compenso di qualche utile verità.

Chiuderemo questa digressione colla memoria più positiva d' un altro scultore Tedesco non anche prodotta, che lavorò per la facciata di S. Petronio in Bologna, il cui documento autentico abbiamo nei registri della fabbrica, e che non può venire per ciò controversa. *Mag.r Johannes Farabeho de Allemania Mag.r lapidum marmoreum promixit et convenit... Sociis et officialibus ut supra laborare, construere, et fabricare in uno lapide Istriano sive marmoreo sodo et grosso eidem consignato per dictos officiales unam dimidiam figuram Virginis Marie cum figlio suo in brachiis, bene et diligenter, et in bona forma arbitrio boni viri necesssariam causæ ponendi in facie anteriori dicte Ecclesie S. Petronii cum hac conditione et conventione facta ec. quod ipse Mag.r Johannes tenetur et debet habere pro suo labore et mercede illud pretium quod fuerit declaratum et laudatum per bonos viros expertos in dicta arte et in dicto magisterio.*

Superscriptus Mag.r Johannes dedit et consignavit dictam dimidiam figuram ec. die quinta Januarii 1394. La quale fu giudicato meritare *ducatos viginti auri* nel mese di Maggio 1395, e il giudizio non venne pronunciato dai soli soprastanti ma da Maestro Antonio di Vincenzio architetto della fabbrica. Non doveva essere artefice volgare questo Maestro Giovanni che fu messo in concorrenza a lavorare con altri artefici del paese, e di Venezia che abbiam veduto in quell' epoca essersi adoperati, finchè pochi anni dopo venne impiegato Jacopo della fonte di Siena.

CAPITOLO QUARTO

DEGLI SCULTORI CONTEMPORANEI, E DEGLI ALLIEVI DI NICCOLÀ E DI GIOVANNI PISANI

Arnolfo scolaro di Niccola Pisano.

Nacque Arnolfo nel 1232, allorchè appunto Niccola avendo compiuta la sua prima grande opera dell' arca di S. Domenico riempiva l'Italia di se verso la fine di quel secolo, e impropriamente si è riguardato siccome separato di scuola e di stile dai Pisani, da quelli che seguono ciecamente il Vasari. Egli è fuor d'ogni dubbio che Arnolfo studiò l'architettura e la scultura da Niccola, come veggiamo chiaramente dall'istromento altrove citato per la costruzione del pergamo sanese, ove si dice *et etiam in Kadis Martii proxime predictis, pro suis discipulis secum ducat Senas Arnolfum et Lapum suos discipulos quos secum pro infrascri-*

ptis salariis ut infra scribitur tenebit usque ad complementum dicti puy. Dalla qual cosa si scorge con tutta evidenza come Arnolfo non solo era scolaro di Niccola, ma come non poteva esser figlio di Lapo secondo che scrive il Vasari, mentre avendo avuto allora Arnolfo l'età già di 34 anni, che può correre per tenere un luogo fra' suoi alunni, non sarà mai stato credibile che si fosse posto assieme col padre, il quale ne avrebbe avuto circa 60, a studiare sotto Niccola. Arnolfo e Lapo erano bensì amendue alla scuola e lavorarono assieme coi Pisani, ma il primo non aveva che far col secondo, se non per avere un maestro comune.

Lapo non è padre di Arnolfo.

Era in Toscana in quel tempo quel Jacopo tedesco, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, costruttore della chiesa d'Assisi che ottenne di poter innalzare in concorso di molti altri italiani, i quali presentarono i loro modelli; e dal dirsi *Lapo*, forse per abbreviazione di *Jacopo,* Vasari ha dedotto che questo e quello fossero un'identica persona. Tutto però dimostra senza alcuna sorta di confusione o intralcio di epoche e nomi, che Jacopo era un tedesco, o vogliam crederlo anche lombardo, il quale non potè essere scolare ma contemporaneo di Niccola, e Lapo fu un altro che annoverato tra' suoi alunni lo seguì e divise con

lui le sue fatiche e i suoi emolumenti. Arnolfo era nativo di Colle di Valdelsa, e figlio di un certo Cambio (come rilevasi nell'archivio delle riformagioni al libro di provisioni della città di Firenze segnato K nell' anno 1299 e 1300). Vasari di questi nomi fa una confusione che noi abbiamo tolta facilmente col testo dell'istromento di Siena; e Baldinucci si contradice in due luoghi diversi de' suoi decennali, dando giustamente Arnolfo per figlio di Cambio da Colle nella sua vita, e dimenticandosene poi quando più avanti estese la vita di Simon Memmi, che riferisce essere autore *dei ritratti di Cimabue e di Lapo architetto, d'Arnolfo suo figliuolo e di se medesimo*. Si vede che ricade spensieratamente nell'error del Vasari, dimenticandosi d'averlo emendato in un capitolo anteriore, e vi ricade precisamente, poichè Vasari nella vita di Simone dice la stessa cosa: *furono ritratti da Simone.... Cimabue, Lapo architetto, Arnolfo suo figliuolo e Simone stesso*. Non crediamo superflui questi confronti, poichè ci levano chiaramente alcuni dubbj che pareva restassero intorno ai primi nomi de' più celebri artisti, e quindi Jacopo tedesco sta benissimo per autore del tempio d'Assisi, Arnolfo è figlio di Cambio, e Lapo è un suo collega nello studio di Niccola Pisano. Fissati questi punti a noi non occorre

il percorrere le memorie storiche di ognuno di quegli artisti bastandoci il poter trarre dalle loro opere ciò che è più interessante per la storia generale dell'arte.

Ricerche intorno Fuccio fiorentino.

Un altro punto singolare e curioso si presenta pel quale o bisognerà escludere affatto, o converrà ammettere uno scultore che sembrerebbe aver quasi preceduto secondo Vasari il nostro Niccola. Ma quand'anche non potesse di lui provarsi questa precedenza, si potrebbe annoverarlo tra' suoi contemporanei. Non inutile ci sarà l'internarci in questa discussione, poichè ella potrà condurci ad altre evidenze sulla forma e sullo stile di molti antichi monumenti. Noi intendiamo di parlare di quel Fuccio fiorentino, che ricordano soltanto Vasari e Baldinucci, questo copiando da quello. Singolare è il passo di Vasari in cui sul proposito del sarcofago della co. Matilde parlando di Niccola dice: *Niccola considerando la bontà di quest' opera, e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera ed alcune altre buone sculture, che erano in quelli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de' tempi suoi, non essendo stato in Toscana in quei tempi dopo Arnolfo in pregio niuno altro scultore che Fuccio architetto e scultore fiorentino, il quale fece S. M. sopra Arno in Firenze l'anno*

1229 *mettendovi sopra il nome suo, e nella chiesa di s. Francesco d'Assisi di marmo la sepoltura della regina di Cipri con molte figure e il ritratto di lei particolarmente a sedere sopra un leone per dimostrare la fortezza dell'animo di lei, la quale dopo morte sua lasciò gran numero di denari, perchè si desse a quella fabbrica fine*. E più avanti soggiugne: *Dopo ritornato Niccola in Toscana trovò che Fuccio si era partito di Firenze ed andato in quei giorni che da Onorio fu coronato Federigo imperatore a Roma, e di Roma con Federigo a Napoli dove finì il castel di Capoana, oggi detto la Vicarìa, ove sono tutti i tribunali ec.* Diverse considerazioni si presentano nel leggere questo squarcio: prima di tutto già pone in diffidenza lo sbaglio d'epoca in cui collocasi Arnolfo, poichè nel dirsi *non essendo stato in quei tempi in Toscana, dopo Arnolfo, in pregio nessun altro scultore*, e citandosi l'epocà del 1229 poco dopo, sembra che Arnolfo o dovesse averla preceduta o dovesse esservi stato contemporaneo, mentre anche per lo stesso Vasari sappiamo che Arnolfo non era nato, e non potè esser noto al mondo che una trentina di anni dopo, come vedesi venir memorato fra gli scolari di Niccola; per conseguenza dunque la celebrità d'Arnolfo non precedette, e non fu che posteriore a quella dello scultore Pisano.

Il Baldinucci nel riportare quanto asserisce Vasari su questo proposito di Fuccio, indicando oltre il sepolcro della regina di Cipri *altri molti in Romagna, Lombardia e altrove tutti collo stesso gusto e debolissima maniera d'operare*, pare che convenga essere stato questo un mediocrissimo artista. Noi esamineremo in primo luogo l'esistenza della persona, indi il tempo del monumento (precisato dal Vasari nel 1229), in fine il carattere di questa scultura. Il Bottari intende di rivocare in dubbio la persona di questo preteso scultore riportando una storiella relativa a questo nome di *Fucci* che leggesi sopra la porticella di S. M. sopr'Arno come la lesse anche Vasari. E leggendosi tuttavia al presente *Fuccio mi feci* e non *mi fece*, egli pretende che queste parole alluder debbano a tutt'altro che al nome di uno scultore, giacchè intender dovevasi allora per *Fuccio* il nome di un famosissimo ladro, e vol farsi a credere che questo scritto accenni, come erasi ivi ascoso un tale, che sorpreso dalla corte del bargello di notte preferì di fingersi ladro piuttosto che vituperare una gentildonna dimorante in faccia alla chiesa con cui menava segreta tresca.

Novelletta intorno questo Fuccio.

Moltissimi errori ed anacronismi stanno in questa interpretazione del Bottari che cercheremo di andar svolgendo onde chiarirci sulla

verità di questi fatti; e prima d'ogni altro grossolano abbaglio verrà distrutto quello che diede luogo al Bottari di alludere al *ladro mi feci*, poichè intese di riferire alla novella d'Ippolito Buondelmonti e Dianora de' Bardi, il qual fatto sia o non sia, che qui non è luogo a disputarlo, si racconta accaduto nel decimoquarto secolo, nè può mai in questo caso farvisi allusione, citarsi, o in qual siasi modo parlarne più d'un secolo avanti che avvenisse. Non v'ha dubbio che *Vanni Fucci* non fosse un ladro insigne e basta la lettura di Dante per confermarlo ove al canto XXIV dell'inferno si trova che il *Vanni Fucci*, ladro famosissimo degli arredi d'argento di S. Jacopo di Pistoja, dice parlando col poeta:

. . . . . Io piovvi di Toscana,
Poco tempo è, in questa gola fera:
Vita bestial mi piacque e non umana,
Sì come a mul ch' io fui: son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoja mi fu degna tana.

e più basso risponde nuovamente:

Io non posso negar quel che tu chiedi;
In giù son messo tanto perch' io fui
Ladro alla sagrestia de' belli arredi:
E falsamente già fu apposto altrui.

Questo fatto basterebbe a comprovare come il nome di Fuccio si potesse allora dare facilmente a chiunque meritasse fama di ladro e passasse in proverbio. Ma non si sarebbe però potuto scolpire a lato di S. M. sopr' Arno il *Fuccio mi feci* se non molto dopo la fondazione che Vasari attribuisce indistintamente alla chiesa e al mausoleo d'Assisi, mentre a questi monumenti egli assegna la data del 1229 e il furto in Pistoja non accadde che nel 1293, secondo tutte le prove e documenti riportati dal Ciampi nella dissertazione sull'oreficeria; anzi non si scoperse che nel 1294 poichè allora soltanto si conobbe il nome del vero ladro per aver preso l'impunità *Vanni della Monna*, complice del furto, nel momento che stava per condannarsi un certo *Rampino* innocente. Posteriore diventa adunque l'iscrizione di cui parla il Bottari, secondo il suo medesimo supposto, di 70 anni circa all'epoca dell'edifizio, e conviene o immaginare un altro Fuccio scultore, o rinunciare affatto a questo nome, sulla probabilità che il Vasari possa essere stato indotto in errore dallo scritto, poichè non vedesi inciso, o almeno non è indicato in alcun altro monumento un sì fatto nome, per quanta diligenza siasi praticata coll'esame di molte antiche sculture ove pure era in uso in quell'età incidervi il nome dell'autore.

Esame sull'iscrizione di Fuccio.

Per vedere ben addentro in questo fatto, bisogna sapere, che la chiesetta di S. M. sopr'Arno non fu mai celebre per alcuna o scultura o architettura antica, e che quantunque rimodernata, pure restando l'arca antica dell'istessa dimensione, questa fu sempre inosservata per la sua piccolezza: che nel rifarsi la chiesa si conservò questa piccola lapide di macigno coll'accennata iscrizione e si inserì nel muro sopra l'attual porticina che mette all'interno di una piccola casa annessa, come una memoria del pochissimo che rimaneva del tempio: che questa lapide di piccola dimensione a forma di mezza luna presenta in primo luogo la data Ā. MCCXXVIII, poi sotto l'arme della città e due leoni uno bianco, e l'altro nero, e inferiormente sta scritto FVCCIO MI FECI. Tutto ciò non è scolpito, nè solcato nella pietra e molto meno non è, come credevasi, opera di mosaico, ma puramente dipinto e ridipinto, rinfrescandosi in diverse epoche la pittura, come abbiamo potuto verificare collo scrostarne alcuna parte, che si separa a strati e lascia vedere le precedenti tinte al disotto. Bisogna anche supporre che Vasari sbagliasse nello scrivere 1229, perchè vi si vede chiaro e netto 1228.

Per qual ragione supporre un nome di scultore ove non è scultura o di un architetto ove non è opera celebrata di alcuna maniera? Il

dirsi poi in quello scritto *mi feci* potrebbe essere un errore di chi scrisse o ricoperse l'antico scritto con nuovi colori, ovvero fuvvi anche scritto *mi fecie,* modo che i toscani usavano per dire *mi fece;* supposizione che s'accorda facilmente nell'osservare con diligenza il monumento. Poteva anticamente esservi stato dipinto tanto il 1229 come il *fecie,* in luogo del 28 e del *feci*. Per ingiuria di tempo egli era naturale che accader potesse in cosa dipinta la corrosione delle ultime lettere all'estremità appunto dell'iscrizione e che potesse esservi stato il 29 in questo modo, come vedesi in tante iscrizioni, XXVIIII, e allora un I soltanto, ed un E finali, che il ridipintore non abbia ravvisate nella deperiente iscrizione che rinfrescava, bastano a correggere questo sbaglio, a far cadere la favola del ladro ed a giustificare la data del Vasari.

Probabilità che Fuccio fosse l'ordinatore e non l'esecutore.

Molto più ragionevole sarebbe poi il supporre, che quel Fuccio fosse uno della casa Bardi, o d'altra famiglia, operajo o padrone di quella chiesetta. A confermare questo sospetto ritrovansi in quell'epoca diversi di questo nome in famiglie da cui appunto deriva quella de' Bardi posta nella strada di S. Lucia, ove egualmente fu fabbricata S. M. sopr'Arno. Un *Fuccio di Amadore* de' Magnoli, famiglia di quella contrada, trovò il Manni nelle scritture esservi nel

1298, e poco dopo nel popolo di S. Lucia dei Magnoli nel protocollo di ser Musciato da Graville riconobbe *che nel* 1333 *una persona ha una casa con corte ed orto insieme con Fuccio del popolo di S. Lucia*, della qual chiesa trovasi altresì cappellano nel 1480 un certo prete *Giuliano di Domenico di Fuccio*. Da ciò comprovasi che in quella contrada furonvi da antichissimi tempi diverse persone ch'ebbero questo nome, fra le quali alcuno nel XIII secolo che appartenne a famiglia distintissima, di cui forse era il padrone, fabbriciere ed operario di quella chiesetta, e tanto più incliniamo a questa credenza quanto che questi *Magnoli* divenuti poi dei *Bardi*, ebbero tumolo e padronato in S. Maria sopr'Arno, a questa famiglia appartenendo il deposito che pur anco nel muro esterno della chiesa si vede.

Ciò sembra giustificare bastantemente che quel nome non appartenne altrimenti a uno scultore o architetto, ove non è neppur lapide sculta, nè mai fuvvi insigne edifizio; che non si può alludere a un ladro che rubò 70 anni dopo; che non si può in proposito citarsi la storiella d'Ippolito e Dianora posteriore d'un secolo; e che unicamente quella memoria conviene a chi fece fare quella chiesetta, dovendosi leggere *fecie* e non *feci* per la corrosione dell'ultima lettera. La storia di questi tempi è

ripiena di prove che monumenti di questo assai più importanti portano il nome dell' operario e non conservano quello dell' architetto; e si è anche a torto riputato sovente autore quello che ha speso e disposto, a preferenza di chi vi ha adoperato realmente le mani e l' ingegno.

Scultori toscani a Napoli in questo tempo.

Non trovasi indicato il nome di *Fuccio*, in alcuno degli scultori di memorie antiche nè di illustrazioni di monumenti sepolcrali, quantunque Baldinucci e Vasari ne accennino in altre parti d' Italia, ma senza individuarli. Molto meno si trova nelle memorie del convento d'Assisi alcuna traccia dello scultore del mausoleo, e ripescando in tutti gli autori delle storie napoletane e in tutte le più antiche opere loro intorno a' patrj monumenti, non vedesi nominato questo Fuccio, quantunque Vasari dica, che Fuccio allorquando Niccola Pisano tornò in Toscana *era partito da Firenze e andato in que' giorni, che da Onorio fu coronato Federico imperatore a Roma, e di Roma con Federico a Napoli dove finì il castel di Capoana oggi detto la Vicarìa e così il castel dell' Uovo, e altri edifizj etc.* La coronazione di Federico II per mano di Onorio III successe, come ognuno può verificare, in Roma l' anno 1220. Niccola Pisano tornò dai lavori dell' arca fatta in Bologna a Firenze nel 1231; or come può dire il Vasari *che in quei giorni* Fuccio era andato

a Napoli con Federico? Primieramente il periodo di oltre un decennio non può chiamarsi *que' giorni*, e poi non istettè Niccola a Bologna che dal 1225, di maniera che anche questa osservazione conferma che Niccola medesimo potesse essere quegli che Federico seco a Napoli condusse, siccome abbiamo dimostrato in altro luogo, il che combina colle epoche tutte mirabilmente. Se si esaminano poi gli scrittori napoletani, Capecelatro scrive dei Normanni e finisce in Arrigo padre di Federico II; Colenuccio dice sì poco di tutto che non soddisfa alcuna di simili ricerche; Costanzo comincia da Manfredi figlio di Federico; Matteo Spinello, il più antico di tutti, nell'anno 1240 tocca appena gli ultimi giorni di Federico; le maggiori speranze avevamo in Giannone, ma nulla parla intorno ai primi anni di Federico relativamente a quegli architetti di cui dovette servirsi e che menò egli stesso da Roma, e nel principio del Lib. XVII Tomo IV pag. 422 parlando di questo principe dice: *che fece fortificare i castelli di Bari, di Trani, di Napoli e di Brindisi, e nel seguente anno* 1234 *fece ampliare in Napoli il castel capuano e in Capua mandò Niccola Cicala a presiedere alla fabbrica del castello di quella città, ch' egli di sua mano aveva disegnato farsi sopra il monte ec.* Qui non si fa parola di Niccola Pisano, nè di

Fuccio, nè si dà nome ad alcun architetto o scultore di cui si servisse. In effetto in questo storico, per altro accreditato, si vede che la parte delle belle arti è quella su cui ha meno dirette le sue ricerche. Rivoltici quindi a tutti quegli altri scrittori che il più hanno versato sulle patrie antiche memorie relative alle arti, vediamo che si accordano quasi tutti che Federico II nel 1221, appunto dopo la sua coronazione, si portasse con Niccola Pisano da Roma a Napoli, vi finisse il castello di Capoana, oggi la Vicarìa, che appunto è quello da Vasari attribuito a *Fuccio*, e che fondasse anche le torri del castello dell'Ovo. Questo è quanto raccogliesi dal Parrino, dal Celano e dal Sigismondo. Egualmente risulta da'medesimi autori come Niccola Pisano tornasse a Napoli sotto il regno di Carlo I per dare il disegno della cattedrale; e probabilmente fu allora ch'egli vi andò con suo figlio Giovanni indubitatamente autore dell'interno del castel nuovo, che fu poi solamente decorato e finito sotto il governo di Pietro da Toledo nel secolo XVI.

Anche il Signorelli, nelle Vicende della coltura delle due Sicilie, conferma che *Carlo I chiamò dalla Toscana Giovanni Pisano di cui lungamente favellano il Vasari, e Baldinucci e vi fe da lui edificare il castel nuovo, e la chiesa di S. M. detta la Nuova*. Pel silenzio

dunque di molti autori nulla inferir si deve in queste materie, ma molto sembra potersi dedurre dal parlare di tanti altri che si accordano di epoche e di nomi, e non espongono cose che cader possano in contradizione con quanti fatti abbiamo dei più provati. Per tutte le sin qui esposte osservazioni pare assai dubbia l'esistenza di questo Fuccio scultore, siccome maggior argomento avremo di riconoscerla tale anche per quanto andremo narrando.

Esame sul monumento d'Assisi attribuito a Fuccio.

Venendo ora a parlare del tempo in cui fu eretto il monumento d'Assisi sembra insussistente affatto ciò che dice Vasari, il quale ci fa supporre che fosse fatto del 1229, poichè ripescando nelle memorie del frate Angeli intitolate *Collis Paradisi amenitas, seu sacri conventus Assisiensis hist. lib. II. opus posthumum ec. Montefalisco* 1704 si trova la descrizione del mausoleo non solo, ma un cenno dell'anno in cui morì la regina ivi sepolta. Per mala ventura stampatosi questo libro nel 1704 la sua data troppo recente non lascia in lusinga che possanvisi trovare notizie spoglie degli errori di chi ha preceduto, avendo noi veduto già in altro luogo dell'antecedente capitolo che questo scrittore si è sempre riportato a Vasari, come senza accennarlo egli fa anche nello squarcio che qui vogliamo per intero riferire:

« Aecubea regina Cypri ex voto Assisium
« venit ut advocatum suum S. P. Franciscum
« visitaret: cumque ad proprium regnum redi-
« ret, Anconae gravi morbo laborans, jussit cor-
« pus suum in ecclesia ejusdem sancti Assisii tu-
« mulari, quò statim post mortem delatum in
« excelso mausoleo, ex albo lapide thalamum
« regium representante, cum duobus angelis
« cortinas hinc et inde dilatantibus, et regi-
« nae simulacrum ostendentibus, conditum
« fuit. Super lecti laqueare cernitur statua b.
« Virginis brachiis divinum puerum gestantis:
« et coram ea paulo inferius simulacrum regi-
« nae super leonem sedentis. Sub thalamo cer-
« nebantur parvae sanctorum duodecim apo-
« stolorum statuae; quae temporis injuria nunc
« fractae visuntur; inter quas sculpta sunt re-
« ginae vel regni insignia in stemmate quadri-
« partita, et in qualibet parte crus major in
« medio circuli, cum quatuor minoribus su-
« pra et infra dispositis. Undique tota moles
« elegantibus cingitur ornamentis. Dicunt opus
« fuisse Fucci florentini architecti et sculpto-
« ris suo tempore celeberrimi.

Questo è ciò soltanto che trovasi di utile e prezioso in questa descrizione, mentre il resto si vede e ciò che non si vede sono tradizioni del Vasari e del Baldinucci, non autenticate in alcun modo dalle cronache del convento,

meno il nome di questa regina Ecuba, che non si sa di dove frate Angeli lo abbia tolto, ma forse da questi citati manoscritti: « nostra ma-« nuscripta referunt reginam praedictam objis-« se circa annum 1240, et maximam pecuniae « summam fabricae complendae legasse, pro « cujus anima quotannis, gratitudinis causa, « celebrantur funeralia cum omnibus missis ». Abbiamo già altre volte citata la ridicola somma riportata dal Vadingo di duecentomila zecchini, che certamente non poteva avere con se la principessa di una piccola isoletta. Anzi dal nome precisamente di *regina* nasce il dubbio maggiore per caratterizzarla se vedova o maritata, e meraviglia fa sempre il supporla sola in visita di conventi transmarini e profondere co' frati enormi somme. Tutte le storie di Cipro tacciono di questo nome parlando delle mogli di que' re, e Muratori e Moreri e Sestini e anche un frate domenicano, che essendo della stirpe Lusignana scrisse di quella storia, e l'aurea collezione dei fatti per verificare le date, tutti guardano silenzio su questa Ecuba; ma ciò poco importerebbe se l'autore del libro: *Collis paradisi amenitas,* avesse cercato almeno nei manoscritti del convento l'autor dell'opera, quanto costò, in che anno fu compiuta e quanto tempo vi s'impiegasse. Importantissimo pertanto all'oggetto nostro si è che

i manoscritti del convento ci diano indizio certo come questa signora morì nel 1240 e non nel 1229, in cui Vasari suppone il monumento di Fuccio, poichè ne viene la conseguenza che questo non fu punto scolpito prima che tornasse Niccola da Bologna in Toscana, ma molto tempo dopo che si erano vedute le opere di questo insigne restitutore dell'arte, dimodochè se un tale monumento fu tra le prime opere di questo Fuccio non può più citarsi come scultore che avanti Niccola avesse in Italia una rinomanza, ma parrebbe anzi che potesse annoverarsi fra i più mediocri allievi della sua scuola.

Revocatasi in dubbio l' esistenza di questo scultore con qualche argomento sussidiato da non ispregevoli autorità; comprovata con un fatto autentico (per quanto lo possono essere le cronache del monastero) l'erezione del monumento dopo il 1240, e non nel 1229 come accenna Vasari, resta da esaminarsene l'indole, lo stile, l'invenzione per vedere se con questo sussidio si possa ascriverlo ad altro scarpello che in quell' età potesse essere accreditato. Vedasi alla tavola XIX il deposito come abbiam detto descritto dall'Angeli. Questo è composto da un gran basamento ornato da un secondo piano ove posa il talamo regio, e dalla parte superiormente destinata agli emblemi di

religione ed all' allegoria due angioletti, non senza grazia atteggiati, aprono e sostengono le cortine, le quali lasciano vedere la defunta regina giacente: stanno al di sopra tre oggetti tra loro diversi: sovra di un altro zoccolo evvi una specie di trono ove siede la Vergine col bambino in piedi sulle sue ginocchia materne; da un lato la regina assisa sopra un seggio posa la gamba sinistra sopra la destra coscia in nuova e singolar maniera, vale a dire in tal modo che essendo sconcia positura per una donna non può riguardarsi come una mossa conveniente ad un regio monumento: a' piedi di lei un leone in atto di ruggire dimostra con mirabil arte la fierezza ed il moto. Tutto questo è rinchiuso in una specie di grande nicchia fiancheggiata da pilastrini che reggono gugliette e sostengono un grand' arco, nel quale con tre sezioni di cerchio sono inscritti tre archi minori, terminando superiormente in forma di tetto acuminato e ornato di foglie come vedevasi praticato nella sommità degli edifizj anche scoperti. Quest' invenzione di monumento sepolcrale è la prima che non presenta una data certa del tempo in cui fu fatta; ma mancando d' iscrizione, contro tutte quasi le pratiche di quel tempo, si è dovuta desumere da induzioni storiche. Due fra molti altri depositi di quel secolo, interamente rassomiglianti per la compo-

sizione, si veggono l'uno in S. Maria maggiore fatto nel 1299 da Giovanni Cosmate romano pel cardinal Consalvi vescovo d'Albano; l'altro da Giovanni Pisano eretto in S. Domenico di Perugia alla memoria di Benedetto XI morto in quella città nel 1304, non nel 1301 come scrivono Vasari e Baldinucci. *Vedi Muratori Annali d' Italia*. Questi due monumenti rassomigliano tanto a quello d'Assisi che non v'ha dubbio non derivino l'uno dall'altro, o veramente debbano la loro invenzione a qualche anterior simile monumento, a cui come a cosa convenuta sonosi riportati gli scultori posteriori, siccome seguivano tante altre particolarità sulla forma delle imagini, e sopra altre allegorie e misteri religiosi. Il deposito del Cosmate, riportato dal sig. d'Agincourt, può anche vedersi alla tavola XX. Vi si scorge il basamento ornato colle arme, appunto come quello della regina di Cipro: nel primo piano sta il letto, ove giace il vescovo mitrato con angioletti laterali e colla cortina che forma il fondo della composizione di questo riparto; nel piano superiore in vece che le figure sieno di scultura, sono di mosaico, ed ivi il cardinale è genuflesso dinanzi la Vergine, a cui lateralmente stanno S. Girolamo e S. Matteo; i pilastri, l' arco grande colle sezioni minori sottoposte, il tetto acumi-

nato, le foglie, le gugliette, tutto ricorda il deposito d' Assisi.

Confronto di questo con altri monumenti.

Nello stesso modo è concepito il deposito di Benedetto XI per mano di Giovanni Pisano in Perugia. Avvi il solito grandissimo basamento con zoccolo e contro zoccolo per maggiormente elevarlo, indi il primo piano col letto, il corpo giacente, la cortina e gli angioli che la sostengono lateralmente; superiormente in tre nicchie, sovrapposte a un'altra base scolpita di bassi rilievi con tre busti, stanno tre statue di santi; e il tutto ricinto da colonnette spirali che reggono il tetto acuminato, colle tre sezioni che suddividono l' arcata maggiore e le gugliette, nel modo stesso che abbiamo visto essersi fatto nei precedenti. Da queste rassomiglianze di monumenti, quantunque non possa dirsi che ne derivino conseguenze dimostrative ch'esser debbano della stessa scuola o dello stesso scarpello, mentre potrebbe l'uno artista posteriore aver seguite le tracce d' un anteriore nelle forme della composizione senza aver adottato lo stile e i principj che costituiscono precisamente ciò che intendesi per iscuola, pur riflettendo all'epoca in cui fu eseguito quello d' Assisi, non pare doversi supporre che lo scultore lavorasse in una maniera tanto lontana dagl' insegnamenti e da' nuovi metodi già adottati da Niccolà Pisano. Se però nel 1260

il restitutore della moderna scultura aveva di già compiuto il pergamo di san Giovanni di Pisa, e se la regina di Cipro non morì che nel 1240, sembra che questi lavori possano essere stati eseguiti quasi contemporaneamente, giacchè dalla morte di lei al termine del lavoro debb'esser passato un intervallo indispensabile di tempo; e sebbene per la parte meccanica dell'arte veggasi quello d'Assisi molto inferiore, pure non vi si può negare molta facilità di esecuzione e un tocco di scarpello franco ed ardito. Non può supporsi che fosse di mano di Arnolfo, poichè soli otto anni egli aveva allorchè morì questa signora. Gruamonte era stato anteriore, e mastro Buono che lavorò in Pistoja, come abbiam visto nel cap. II di questo libro, negli anni 1266 e 1270 non era avanzato nell'arte a tal modo da poter scolpire le figure di questo monumento. Qualora si volesse cercarne l'autore fuori della scuola pisana, bisognerebbe forse attribuirlo ai Cosmati, che architetti, mosaicisti e scultori di qualche merito si distinsero in Roma, tanto più che veggiamo di mano di uno di questi il mausoleo citato del Consalvi. Ma quantunque contemporanei di Giovanni da Pisa pure sembra che la data del deposito d'Assisi sia d'alquanto anteriore all'epoca dei Cosmati, e veggendovi alcune caratteristiche che fanno nascere sospetto

esser possa della scuola pisana, non sarebbe da opporsi a chi la ritenesse per opera o di Lapo o di altro dei primi scolari di Niccola. Soprattutto il leone che vedesi nel mausoleo di Assisi tende a confermare questa opinione, poichè è scolpito con un' energia singolare e quasi da assomigliarlo molto a quei leoni che Niccola pose sotto i pergami di Pisa e di Siena, siccome opera che apparisce sortita da una scuola, la prima in quel tempo in cui si studiasse l' antico,

Per meglio chiarirsi su questo dubbio può darsi un'occhiata alla tavola XIII in confronto di quella che abbiamo or ora esaminata col deposito preteso di Fuccio. Erano in Toscana e Niccola e Giovanni, e tutti gli altri scolari in quel tempo, e per dar pure qualche peso a ciò che riferisce Vasari intorno ad Arnolfo, che crede essere stato figlio di Lapo (sebbene ciò a piena evidenza sembra escludersi) non parrà strano se nel bujo delle notizie vorrà a questo Lapo darsi un'età d'alquanto maggiore che ad Arnolfo, da cui potrebbe esser nato lo sbaglio di tradizione che indusse in errore esso Vasari. Comunque la cosa sia pare però che o di Lapo o di altro della scuola pisana possa dirsi essere il monumento, sì per le induzioni che escludono altri scarpelli di ciò capaci in quell' età, e per essere Niccola e tut-

ta la sua scuola appunto in Toscana, come non meno pei dubbj sull' esistenza di Fuccio, e pel carattere di analogia tra le parti di quest' opera e quelle del sopraccennato maestro. Ad ogni modo crediamo d' aver presentato ai lettori ed agl' intelligenti congetture che non siano figlie dell' immaginazione, e che se non una splendida face, un barlume almeno offrano attraverso al bujo di un' età, le cui memorie preziose neglette e sepolte, sono in gran parte avvolte in molte contradizioni per la poca cura degli autori primi che non si procurarono que' materiali i quali sarannosi poi o dispersi o periti.

Monumento di Bonifazio VIII in S. Pietro di Roma.

Tornando ora ad Arnolfo ed esaminando con diligenza il letto e la drapperia su cui è steso Bonifazio VIII e la memoria a lui vivente eretta nelle grotte vaticane l' anno MCCCI (che vedesi alla tavola XXII) a piena evidenza si trova ripetuto il letto del Cosmate in S. Maria maggiore su cui è steso il Consalvi (tavola XX) e minutamente ogni piega, ogni frangia e sino gli ornamenti del tappeto; dal che rilevasi che uno scolaro di Niccola non sarebbe stato così servile imitatore, e quindi ci è duopo rifiutare l'opinione del Vasari e del Baldinucci relativa a questo monumento di Bonifazio VIII, stando scritto nelle aggiunte alla vita di Arnolfo fatte dal primo, che egli costruì *la cappella e il sepolcro di papa Bonifazio VIII in S. Pietro di*

Roma, dove è scolpito il medesimo nome d'Arnolfo, che lo lavorò. Primieramente abbiamo cercato con tutti i sussidj di occhi bene veggenti per leggere questo nome che non si è mai potuto scorgere per triplicati lumi posti sì intorno al busto, come al sepolcro di questo papa. Poi ognuno sa che la morte d'Arnolfo fu nel 1300 segnata da tutti i monumenti e dalle storie fiorentine, che quella di Bonifazio seguì agli 11 Ottobre 1303 come dal Muratori e da altre storie, per conseguenza non potevasi egli recare a Roma per farvi quella memoria sepolcrale se non era più vivo, nè è ben provato che Bonifazio avesse disposto vivente il suo tumolo come Giulio II, tanto più che il modo semplice e povero con cui fu eseguito non pare suggerito dall'ambizione di regnare agli occhi della posterità. Aggiungasi in fine che Arnolfo negli ultimi anni della vita, che appunto furono quelli del pontificato di Bonifazio, era occupatissimo nell'edifizio di S. M. del Fiore, che non potè vedere se non cominciato e fu dalla morte interrotto. E per qualunque di queste ragioni è forza attribuire ai medesimi Cosmati questo lavoro nelle grotte vaticane, benchè non siavi apposto il nome di alcuno. È però vero che si citano scrittori i quali come il Platina dicono che Bonifazio *sepelitur in basilica S. Petri sepulcro a se antea extructo; quod*

quidem adhuc extat in sacello a se condito opere vermiculato; e il Torrigio: *fu sepolto in questa basilica nella cappella da lui vivente fatta ed ornata di mosaico con la sua efffigie lavorata da Giacomo Torritio, che anco fece la tribuna di S. M. maggiore*. Da ciò conchiudesi, che fu eretta una cappella da Bonifazio, in cui ordinò d'esser sepolto, e che in questa vi fece fare il suo ritratto da Giacomo Turrita mosaicista (che morì esso pure prima di Bonifazio) e che il Platina forse chiama sepolcro *extructo* in questa cappella il monumento di marmo coll'iscrizione del 1301, monumento dello stesso scarpello che il sarcofago. Ma se anche voglia supporsi ordinato in vita di Bonifazio il deposito mortuario, non sarà stato fatto mai anteriormente al citato monumento del MCCCI; per conseguenza Arnolfo era sempre morto, e non sarà stato scolpito se prima il Turrita non avrà compiti i mosaici, opera lunga. Il Turrita morì prima del papa, e Bonifazio non fu pontefice se non che per ott'anni. La mezza figura di rilievo, e il corpo intero giacente di Bonifazio VIII sono trattati con una maniera assai larga e grandiosa, e con buone pieghe e uno stile facile. Non avvi quella preziosità di esecuzione che vedesi nelle opere dei Pisani, ma egli è certo che vi si trova lo sviluppo dell'arte e il magistero d'un artista che aveva fatto

molta pratica. Quest' opera è necessariamente posteriore a quella del tabernacolo di S. Paolo fuori delle mura, che Arnolfo veramente scolpì, ornandolo di statue e bassi rilievi come può vedersi alla tavola XXIII delle opere di scultura del sig. d'Agincourt, il quale ci dà questo singolare monumento, lavoro forse il più ornato dallo scarpello di un autore, che attese maggiormente all' architettura che alla scultura.

Tabernacolo di san Paolo fuori delle mura di Roma scolpito da Arnolfo.

Di questo tabernacolo Vasari e Baldinucci non parlano, ma l'opera può conciliarsi colla vita d'Arnolfo, il quale non attese che dieci anni dopo alla fabbrica del duomo di Firenze, e poi rispettando l'antica iscrizione che chiaramente vi si legge: HOC OPUS FECIT ARNOLPHUS..... CUM SUO SOCIO PETRO, non pare che sorger debbano difficoltà. Quanto poi all'anno, egualmente apparisce per l'altro scritto

ANNO MILLENO CENTUM BIS,
ET OCTUAGENO QUINTO, SUMME DEUS, TIBI HIC ABBAS
BARTHOLOMMEUS FECIT OPUS FIERI,
SIBI TE DIGNARE MERERI.

Sembra scorgersi col favore di queste iscrizioni quasi un filo seguito tra le scuole pisane e quella dei Cosmati, giacchè questo *Socio Petro* con cui lavorava Arnolfo a Roma nel 1285

chi era egli? Non sarebbe uno dei Cosmati, od altro che li precedette, che cominciò i lavori interni del chiostro dello stesso S. Paolo, finiti poi da quel Giovanni di cui abbiamo parlato all'occasione del monumento del cardinal Consalvi?

HOC OPUS ARTE SUA QUEM ROMA CARDO BEAVIT
NATUS DE CAPUA PETRUS OLIM PRIMITIAVIT
ARDEA QUEM GENUIT QUIBUS ABBAS VIXIT IN ANNIS
CETERA DISPOSUIT BENE PROVIDA DESTRA JOHANNIS
HOC OPUS EXTERIUS PRE CUNCTIS POLLET IN URBE ec.

La costruzione di questi primi versi è chiaro che bisogna farla così: *Hoc opus olim primitiavit Petrus natus de Capua, quem beavit Cardo Romae* (primitiavit) *in annis quibus vixit abbas quem genuit Ardea.* Contiene il nome dunque dell' artista, *Petrus*, la patria *natus de Capua*, la fortuna della quale fu debitore *a un cardine di Roma* a un Cardinale, il tempo dell' opera cioè quando quel monastero era governato da un abbate *nato in Ardea*, e tutto questo senza aggiunger nulla ed omettere nulla, spiega completamente il senso dell' iscrizione, salvo che nel primo verso convien leggere *Romae* in vece di *Roma* con piccolissima giunta di un *e*, o corrosa dal tempo, o obliata dalla disattenzione de' copiato-

ri, o omessa dall'ignoranza degl'incisori. Di fatto nell'iscrizione ove si accennano due patrie debbonsi riscontrare anche due uomini, e l'uno è l'artista di nome Pietro, di patria Capuano; l'altro è l'abbate del monastero indicato solamente dal nativo luogo di Ardea, come per molti secoli è stato costume de' frati. Aggiungasi che nello stesso monastero v' era pure in que' tempi uno scultore di nome, Pietro, siccome abbiamo veduto più sopra, che fu compagno ad Arnolfo nel lavoro del tabernacolo: *Hoc opus fecit Arnolphus cum suo socio Petro;* e par chiaro dunque che nel chiostro ove dopo i lavori di Pietro, *Cetera disposuit bene provida dextra Johannis* si vegga che Giovanni Cosmate debba essere stato un continuatore, un imitatore, uno scolare di Arnolfo, o di questo medesimo Pietro, e che non debba recar meraviglia se per conseguenza il suo stile molto si rassomiglia a quello dei toscani che lavorarono in Roma e le cui opere egli stesso o imita o continua. Questa comunicazione di gusto e di stile sembra che vi si scorga chiaramente senza acume d'ingegno o di visioni per comprovarla.

È indeciso se possa assegnarsi ad Arnolfo l'opera citata dal Vasari del presepio in S. M. maggiore, poichè rimase distrutta nella riedificazione della chiesa. Vero è che di lui si

hanno ponti, palazzi, logge e chiese innumerabili, fra le quali S. M. del Fiore e S. Croce in Firenze bastano ad assicurargli presso i posteri il nome di architetto sommo. Oltre di ciò a lui fu affidato il cinger di mura e fortificar la città ed anche il disegno del palazzo della signoria. Se non adeguò il merito del suo maestro nella scultura, lo vinse nell'arte edificatoria, e corrispose alla fiducia di chi lo scelse per fare quanto di magnifico e di grande *dall'arte umana inventar mai si possa*.

Non abbiansi per aride e vuote queste discussioni, poichè esse, nei tempi di cui dubbie e incerte memorie conservansi, divengono preziose, se mantengono le anella di una catena che in più luoghi rimanendo interrotta non lascerebbe conoscere la derivazione degli stili e dei metodi che propagaronsi per contatto di artisti, mentre gli uni tanto in patria che fuori o tennero scuola od ebbero per compagni nei lavori quegli altri ne' quali trasfusero il gusto e le cognizioni; dimodochè per quanto abbiamo sopra esaminato sembra vedersi che il Cosmate e gli altri romani erano eredi dello stile dei toscani per avere con questi lavorato in più luoghi (1).

(1) È incredibile la quantità di abbagli e opinioni invalse per non aver esaminato con critica ciò che lasciarono

Margaritone d' Arezzo.

Vi fu un genio vigoroso che pareva essere dotato di un carattere originale, ma quando vide le opere di Arnolfo attese molto ad imitarlo, e non imitò lui solamente, ma per con-

alcuni scrittori o per negligenza, o per tradizioni fallaci. Se da tutti gli errori di simil fatta rivendicar si volesse la storia delle arti sarebbe utilissima, ma assai difficile impresa. Anche la derivazione del nome *Giotto* per interpretazione di Vasari si trasse da Angiolotto piuttosto che da Ambrogiotto, e di qui nacquero gli errori confermati dal Baldinucci e dagli altri che si fecero a seguirli ciecamente; talchè trovansi pitture cui venne apposto il nome di Agnolotto di Bondone, perchè credute somiglianti allo stile e alle opere dei tempi di Giotto, mentre se avessero meglio esaminato avrebbero conosciuto, come conobbe il Bottari, e in seguito altri molti, che da Agnolotto viene *Lotto*, e da Ambrogiotto viene *Giotto*. Il Rossetti nella sua prima edizione della guida di Padova ove parlò dell' Arena non aveva ancora vedute le note di mons. Bottari alle vite di Vasari, e scrisse così denominando *il tanto celebre Angelo di Bondone che di angelo chiamossi Angelotto, e poi Giotto*. Noi quindi pensiamo che alcuni quadretti antichi che vedevansi in Padova coll' iscrizione *Agnolotto* siano adulterati con questo falso supposto; tanto più che da noi esaminati non vi abbiamo trovato nulla di questo maestro, fuor dell' antichità loro, e non è facile il presumere neppure che altri fiorentini in Padova vi fossero allora figli egualmente di un *Bondone*, inferiori in merito a Giotto e che avessero questo nome. In Roma, in Assisi, in tutta la Toscana non trovasi fatta menzione di Angelo di Bondone; e quantunque si riproducesse nella discendenza di Giotto il nome del padre, e nel 1347 si trovi un figlio di lui col nome dell' avo, altrimenti chiamato *Donato*, non si vede che avesse questi alcun discendente per nome Agnolotto. Queste considerazioni escludono le indicate supposizioni, fanno

seguenza anche il maestro di Arnolfo, quel Niccola prototipo della scuola che divenne quasi il modello del secolo. Questi si fu Margaritone pittore architetto e scultore che dipinse a tempera e a fresco, e scolpì forse più in legno che in marmo. Da prima teneva la maniera di alcuni greci che facevano di quelle figure *da fare spiritare*, come dice anche il Vasari, ma il deposito di papa Gregorio X da lui scolpito nel 1275 in Arezzo, di cui due mezze figure noi diamo alla tavola XXIII, attesta come migliorò il suo stile notabilmente in quell'opera. Vi si vede una semplicità che soddisfa, pochi cenni di pieghe che non sono irragionevoli e forme non barbare, non esagerate, non di convenzione, ma desunte dall'imitazione della natura. Fu costui di grandissimo ingegno e di vastissime cognizioni, assumendo anche la direzione di molti edifizj, come del palazzo dei Governatori in Ancona nel 1270, e debbonsi a lui anche molte invenzioni e meccaniche utili per la pratica delle diverse arti che trattò con non mediocre successo.

Altri imitatori di Niccola.

Guido da Como e quel mastro Buono, di cui abbiamo più volte parlato, furono tra gl'imitatori primi di Niccola. Del primo non sappia-

credere apocrifo ogni scritto, e come si è fatto cenno di questa, così potrebbesi farlo di molte altre intricate lezioni.

mo per ora altro se non che scolpì in Pistoja un pergamo nella chiesa di S. Bartolommeo, ma questo si vide nel 1250, molto tempo dopo cioè che s' era vista l' arca di s. Domenico in Bologna, e il lavoro di Guido non è che una debole imitazione di quello stile. Leggesi in questo:

SCULPTOR LAUDATUS QUI DOCTUS IN ARTE PROBATUS
GUIDUS DE COMO QUEM CUNCTIS CARMINE PROMO.
A. D. MCCL.
EST OPERI SANUS SUPERSTAS TURRISIANUS

Il merito singolare di questa scuola si fu singolarmente il cominciare a intendere il bello della natura, associandovi quelle bellezze che derivano dallo studio degli antichi modelli, che è quanto dire imparando a scegliere il bello della natura e a conoscere la bellezza ideale. Questo fu un passo grandissimo per iscuotere gl' ingegni italiani dallo studio di una fredda e cattiva imitazione di pessimi modelli. Ebbero vita da questa fonte la scuola sanese, come amplamente vedremo, la scuola fiorentina; e maggiormente l'avrebbe forse avuta anche la scuola romana, se per la capitale del mondo non fossero quei tempi stati di troppo amara calamità.

Sparse un raggio di luce anche nei paesi veneti questo sole, siccome lo dimostreranno le opere di coloro che posero studio ad imitare Niccola Pisano scultore di bei lavori alla chiesa dei Frari e nella basilica di S. Marco per quanto si scorge evidentemente, sebbene tacciano gli scrittori delle memorie veneziane. Debbesi forse più che ad ogni altra circostanza a questa felicissima, l'essersi scostati i Veneziani dallo stile arabo e bisantino, che non faceva se non che conservare memoria della decadenza delle arti, e mediante il quale non si poteva certamente sperar di risorgere. Abbiamo cercato di trovare nell'antica scultura veneziana se mai si fosse proposta da alcuno l'imitazione di qualche antico greco monumento, tanto più che in vetusta ammirazione si tennero quei fragmenti trasportati da Ravenna che stavano alla chiesa dei Miracoli, e ora sono alla biblioteca, ma non è stato possibile di ravvisare che gli scultori abbiano nei primi tempi quelli imitati, e piuttosto chiaramente si è dimostrato avervi sopra molto studiato Tiziano in que' suoi bellissimi putti d'alcune glorie d'angioletti che hanno tutto il sapore delle greche antichità. Ma lo studio che non vedesi

apertamente essere stato fatto sopra questo raro e singolar monumento, si sarà fatto su molti altri, dapoi che fu conosciuto esser questo un mezzo per ritornare rapidamente verso la perfezione.

CAPITOLO QUINTO

DEGLI SCULTORI SANESI
E DI NICCOLA ARETINO

Chi a tessere imprende la storia d'un sol paese dee certamente far caso d'ogni piccola memoria che si rende più che mai preziosa e interessante per la gloria parziale d'una popolazione, ma chi intende di tessere la storia dell' arte non ha il debito di discendere a particolarità così minute e anzi dee toccare i punti principali senza troppo diffondersi nei soggetti minori. Egli è chiaro che non v'era produzione in Siena la quale appartenesse alle arti di qualunque secolo che non divenisse preziosa per le ricerche del P. della Valle; ma non in tal guisa noi possiamo riguardare quei monumenti, tanto più che dopo la stazione di Niccola Pisano, che abbiam veduto avervi operato nel 1267, escirono dalla sua scuola Agostino e Agnolo Sanesi abbastanza insigni perchè

loro debba accordarsi un primato nell' arte della scultura, dopo trasferita in Siena la scuola pisana. Che in Siena avanti quell'epoca vi fossero arti liberali esercitate da scultori, pittori ed architetti del luogo è fuor d'ogni dubbio, ma e dove non erano? e singolarmente in Toscana. Le produzioni di quell'età erano però debolissime quanto mai dir si possa, e nessuno si riscosse prima di Niccola Pisano dall'infelice stato di barbara imitazione.

Antichi scultori di Siena.

Ognuno che siasi scostato da quella scuola pisana debbe necessariamente aver corsa una carriera infelice per quanto siasi magnificata ogni opera sua, e tali forse saranno le sculture di quel maestro Ramo di Paganello scultore e intagliatore di cui leggesi nel libro dei consigli riportato dal Padre della Valle: *Magister Ramus quondam Paganelli qui fuit civis senensis, modo venit de ultramontis et est de bonis intagliatoribus, et sculptoribus de mundo pro servitio operis.* Costui era fuggito da Siena per avere non si sa bene se ammazzata o malmenata la propria moglie, e oltramonte non avrà avuto adito a formarsi tale scultore da venire in confronto degli alunni della scuola pisana. Così pure veggiamo essere stati quegli altri, più scarpellini che scultori, che precedettero le opere dei Pisani e fecero in alcuni luoghi lavori di scarpello assai grossolano e

inesperto, come la chiesa campestre fabbricata dalla contessa Ava Matilde, suburbana a Siena, ove si vede un basso rilievo di marmo bianco che rappresenta la natività del Signore e l'adorazione dei Magi; e le opere di quell' Uguccio di Lorenzo e di Ildebrando, il cui nome appena conservasi nelle antiche cronache, del pari che quel Bellamino da Siena che dall'ultimo verso dell'iscrizione di fonte Branda ne apparisce l' edificatore nel 1193 siccome nell'anno susseguente pose mano nella dogana e in altri edificj. Dopo aver nominati in quest'iscrizione i consoli che fecero costruire la fonte, si dice:

ITA BELLAMINVS JUSSU FECIT EORUM.

Questo Bellamino potrebbe esser forse uno degli ascendenti di Agostino ed Agnolo Sanesi, che provennero di razza d'architetti, ma questa è una induzione del P. della Valle troppo debolmente fondata sulla semplice notizia da lui ricavata che nascessero da padre e madre sanesi e da antenati architetti.

Agostino ed Agnolo Sanesi.

Il non trovarsi memorie d'altri antichissimi architetti non pare che possa per questo costituire in favore di Bellamino una grande prova, poichè la nessuna contraria asserzione è ben poca cosa per trarne argomento; ad ogni

modo siasi la cosa comunque si voglia riguardo all' avo, egli è certo intanto per una cronaca preziosa conservata in casa Sansedoni di Siena che Agostino ed Agnolo furono figli di maestro Rosso architetto, di maniera che quantunque dal Vasari taciuta o ignorata, abbiamo da indubitato argomento la progenie di questi artisti. Inutile è il riportar qui più estesamente simili prove quando abbastanza un tal fatto è attestato. Questi fratelli si unirono con Giovanni Pisano ai lavori della fabbrica del duomo in patria nel 1284, e Agostino aveva soltanto 15 anni, sicchè quello fu il suo primo studio ed in seguito vi si associò anche Angelo fratello minore.

Dietro queste norme il fior degli anni di questi due artisti si combina appuntino nell' epoca della facciata del duomo di Orvieto, ove col loro maestro Giovanni lavorarono con tanta lode. Giotto amico ed ammiratore di questi giovani scultori dopo che vide i buoni loro lavori in Orvieto li fece conoscere a Pier Saccone da Pietra Mala, che si valse dell' opera loro nel magnifico monumento di Guido Tarlato signore e vescovo d' Arezzo.

Monumento di Guido Tarlato nel duomo d' Arezzo.

Nel 1327 morì il vescovo e nel 1330 ebbe fine questo monumento ammirabile e forse il più magnifico che si fosse sino a quel tempo veduto dopo il risorgimento delle arti. In tre

anni di tempo fu condotto a termine dai nominati valenti scultori, i quali trovandosi già sessuagenarj, almeno quanto ad Agostino, ragione vuole che avessero seco loro in ajuto alcuni discepoli veneziani che derivarono dalla loro scuola. Posero essi tutto l'impegno in tant'opera, che occupa un vasto campo per un'altezza considerabile divisa in molti compartimenti, e trattandosi di venire in certo modo anche a gara collo stupendo lavoro già prima eseguito in quella cattedrale aretina da Giovanni loro maestro, che scolpì i bassi rilievi dell'altar maggiore a cui prestarono mano essi pure, non vi fu stimolo che mancasse a dar loro possentissimo eccitamento. Emulazione, devozione e spirito di partito bastano a destare il calore nell'animo di artisti i quali erano già avanzati notabilmente nella carriera, e vuol dirsi spirito di partito, poichè in tempo delle fazioni un vescovo principe militare che si batteva alla testa delle sue truppe dopo aver celebrata la messa passando dalla mitra all'elmo, non è meraviglia che riescir potesse un soggetto interessante ed entusiasta anche per l'arte.

Hanno con debole fondamento alcuni scrittori asserito essere l'invenzione del sepolcro stata diretta da Giotto che ne facesse il disegno, ma oltre che non vengono allegati argomenti se non se fievoli e insussistenti, basti il

riflettere, che Agostino ed Agnolo erano in tale età, in tal credito, in tale esperienza dell'arte loro da poter bensì aggradire il consiglio d'un artista del rango di Giotto, ma non mai da poter piegarsi a scolpire sulle invenzioni di lui.

Alcuni bei mensoloni sostengono la cassa su cui è disteso il corpo del vescovo, e dai lati stanno i soliti angeli che sostengono le cortine, come abbiam osservato in altri anteriori monumenti. Attorno stanno sedici storie distribuite (e non dodici come disse il Vasari quantunque aretino) nelle quali in basso rilievo di elegantissimo lavoro sono scolpite le gesta di Guido Tarlato. Sovra d'ognuna è espresso il soggetto; sulla prima sta scritto *fatto vescovo*, di fatto vedesi il vescovo Guido che prende possesso del vescovado entrando per la porta laterale del mezzodì dell'odierna cattedrale, il che seguì nel 1312. Il vescovo è in piviale tenendo un libro nella destra e il pastorale nella sinistra; nè può concepirsi quindi come Vasari, che aveva letto e veduto, dica in questo basso rilievo rappresentarsi il rifacimento delle mura della città. Nella seconda sta scritto *chiamato signore* e vedesi il vescovo in una sedia sostenuta da lioni, come sono le antiche sedie vescovili, circondato da molta gente, da alcuni genuflessi e da altri con bandiera e trombe che

suonano, il che significa quando il vescovo nel 14 Aprile 1321 fu eletto generale e duce e signore dagli Aretini per un anno intero. E qui parimente si giudica che Vasari abbia o non visto, o non letto attribuendo al significato di questo basso rilievo la presa di Lucignano. Tutte queste contradizioni coi fatti che rimarchiamo in Vasari non sono dettate da mal animo (e qui si dichiara in modo che valga per sempre), ma se ciò ch' egli vide e lesse in patria chiaramente scolpito ed inciso fu da lui interpretato a rovescio, se nelle epoche da lui stesso indicate indusse contradizione nella sua opera stessa, se iscrizioni evidenti o non riportò o male da lui furono intese, se grossi abbagli ei prese in nomi, in date, in circostanze, era duopo, per quanta parte potevasi, in questa storia avvertire, giacchè anche da simil mondiglia espurgata la sua opera, buona ed util cosa rimane sempre, e poi saremo a lui debitori riconoscenti d' esser stato egli il primo a segnare un calle intentato attraverso oscure e preziose memorie, senza di che pur troppo avressimo una notte assai buja. Abbiamo inteso poi di porre in circospezione coloro che fidati alla rinomanza di questo autore, lo citano e vanno avanti in buona fede dando credito in tal maniera, come è avvenuto troppo spesso,

ad una serie di sbagli importanti che formano indebitamente parte della storia dell' arte.

Perdoneranno i lettori questa breve digressione in omaggio del vero e in riguardo al primo biografo nostro, e seguiremo adesso la descrizione del lodato monumento di cui non sorse per lungo volger d'anni il secondo. Nella terza storia non evvi di fatto espressa la presa di Chiusi, siccome intende il Vasari di affermare, e non v'è scritto sopra alcuna parola; nè essere vi doveva per la natura del soggetto che parla da se. Un vecchio barbuto siede in un trono, sui gradini del quale è scolpita l'arme d'Arezzo ed un supplicante sta a quello dinanzi genuflesso. Questo vecchio è attorniato da folla di gente che gli strappa la barba e i capelli, di che mostra dolore, ed evidentemente si conosce l'allusione al comune d'Arezzo rubbato e pelato da molti. Lo stesso concetto espresse anche Giotto nella sala del podestà di Firenze molt' anni prima, ed è per ciò forse che il Guazzesi dedusse impropriamente essere stato disegnato anche da Giotto questo monumento. Ma oltre che abbiam osservato la sconvenienza di una tal deduzione, era più facile che in tal soggetto altri imitasse il concetto di Giotto, di quello che egli medesimo lo ripetesse. Questa allegoria era assai propria del caso, quantunque espressa ignobilmente, e non

pareggiasse la dignità che spira in tutto quel monumento; ma sebbene tutto ciò che serve a render più chiara ogni dimostrazione vogliasi subordinato sempre al decoro, regola invariabile nelle arti, null'ostante se francamente parlando e pingendo s'avesse senza questo ritegno a fissare un'allegoria universale, è da credersi che nessuno dissentirebbe dall'adottar la sovra indicata, pur troppo riconosciuta espressiva e sincera dalla fatale esperienza.

Nella quarta ove sta scritto *comune di signoria* rivedesi il medesimo vecchio sopra descritto che siede in tribunale col vescovo che gli sta alla sinistra, il popolo genuflesso, e dinanzi due delinquenti in atto di essere decapitati. Rappresenta la quinta il rifacimento delle mura della città senza bisogno d'altra spiegazione. Ma le parole *Lucignano, Chiusi, Fronzola, Castel Focoognano, Rondine, Buccine, Caprese, Laterina, et monte Sansovino* dinotano su di altrettante storie scolpite la presa di tutti questi castelli in Toscana per le armi del vescovo, e giugnesi poi alla decimaquinta ove sta scritto *incoronazione*, non già quella del vescovo, come scrisse Vasari, ma quella di Ludovico il Bavaro imperatore, fatta dal vescovo, che sta genuflesso avanti l'altare di S. Ambrogio a Milano. Evvi in effetto sopra l'altare la corona imperiale e il calice, ed il vescovo unge

l'imperatore ch'è ignudo dal mezzo in su. Intorno al vescovo stanno i preti, siccome i baroni intorno all'imperatore riccamente vestiti; e quello che è singolare è ciò che Vasari aggiugne esservi *molti begli abiti di soldati a piè ed a cavallo, ed altre genti;* ma non v'è alcun cavallo, e la funzione è rappresentata in chiesa essendovi sino il tetto scolpito in prospettiva nel basso rilievo.

La decima sesta finalmente rappresenta *la morte di Messere* essendo così scritto, e vedendosi il vescovo moriente, o già estinto sopra il suo letto. Noi possiamo vedere alla tavola XXIII disegnate con qualche nitidezza due di queste storie, una delle quali rappresenta la XII che è la presa di Caprese e l' altra la morte del vescovo. Per l'esame di queste ci riescirà indubitato, che se l'arte non fece passi molto grandiosi da Niccola ed Agostino in quanto alla dottrina e all'esecuzione, pure ne fece di rimarcabili in quanto all'espressione, mentre si cominciava a studiare il cuore profondamente e a penetrarsi del soggetto con assai maturo intendimento. Chi non direbbe che dall' autore nel basso rilievo della morte del vescovo non si fossero vedute le figure del sarcofago della morte di Meleagro? Chi non direbbe che Donatello in un soggetto rassomigliante non abbia tratto di che giovarsi? La figura che inalza le aperte braccia ed esprime un disperato

dolore, l'altra che strappasi con ambe le mani i capelli, la terza che sembra alzando gli occhi di accusare il cielo per la perdita di uno de' più grandi uomini che avesse l'Italia, e la quarta colle mani giunte sotto d'un amplo vestimento tanto nel volto e nel modo di profondissimo dolore penetrata, quanto meno appunto col grido lo esala, sono espresse con tal arte e tal magistero che hanno dritto d'imporre anche alle età presenti. Il giro della composizione è semplice, il duolo de' sacerdoti è pieno di un contegno dignitoso e proprio del loro rango. Lo scultore ha fatto che prorompano le donne in eccesso di doglia e con una proprietà ed intelligenza somma, come quelle in cui per grazia di forme riesce meno sconcio il così atteggiarsi, e più analoga apparisce la forza di un tanto sentimento per la fina irritabile anima del loro sesso, dimodochè in esse noi possiamo anche raffigurare, se non persone di sangue congiunte, le provincie piuttosto orbate del loro padre e signore.

Il ripiego di porre in ginocchio dinanzi la bara tutti coloro che se fossero stati ritti avrebbero imbarazzata la vista dell' oggetto principale, è più dettato dall' accortezza che dall'inscienza, giacchè noi veggiamo in tal atto esser poste persone ravvolte in grandiosi panneggiamenti, che rispetto, divozione e dolore dimo-

strando ad un tempo, lasciano senza alcuna affettazione scorgere il giro della composizione, sicchè il soggetto principale a prima vista si vede, come si ammira senza oggetti interposti la parte più espressiva e in cui l'arte per le figure di prospetto poteva di se far mostra più adequatamente. Si esamini la tavola XVIII e si vedrà aver costoro superato il loro maestro Giovanni ove compose il transito della Vergine. L'altro basso rilievo della presa di Caprese è composto con una semplicità singolare, e le tre figure sul davanti sono aggruppate con moltissima intelligenza e con infinita naturalezza.

La varietà e moltiplicità dei soggetti, delle funzioni civili, militari e religiose necessariamente produssero moltissime diversità nelle composizioni, nei siti, e diedero occasione singolarmente al talento di questi scultori di svilupparsi in un vastissimo campo. Scrissero egli no il loro nome a grandi lettere sul monumento: HOC OPUS FECIT MAGISTER AUGUSTINUS ET MAGISTER ANGELUS DE SENIS MCCCXXX.

Agostino ed Agnolo fecero lavori separatamente

Lavorarono uniti il più spesso, ma ancora compirono diverse opere separati l'uno dall'altro, però di tal minore importanza della sovraccennata, che a vero dire non può farsi tra loro comparazione di merito, mancando le basi sulle quali poter stabilirlo adequatamente.

Agnolo lavorò in Assisi, per quanto rilevasi dagli storici, e nella chiesa di sotto fece una cappella e un sepolcro di marmo per un fratello di Napoleone Orsino cardinale francescano morto in quel luogo.

Così Agostino, reggendo in Siena i Nove, fece il disegno del loro palazzo in Malborghetto nel 1308 dal che vennegli fama. Morto il maestro Giovanni furono l'uno e l'altro poi fatti architetti del pubblico, e la facciata del duomo sanese posta a settentrione e la porta romana e la porta a Tufi e il convento di S. Francesco e la chiesa nuova di S. Maria appresso il duomo vecchio verso la piazza Manetti e i condotti della pubblica fonte e la sala del consiglio e la torre del palazzo pubblico, queste tutte sono opere che diressero in patria e dalle quali si riconosce esser eglino stati veramente gli eredi dell'arte di Niccola e Giovanni, talchè una continuazione di modi e di stile da quelli a questi si scorge non interrotta.

Tavola di marmo in S. Francesco a Bologna.

Divisi di parere abbiamo trovato gli scrittori sulla gran tavola ch'è scolpita in S. Francesco di Bologna, uno de' templi per monumenti di quell'età più insigni. Questa tavola piena di statue, di storie, di santi, divisa in compartimenti ornati d'intaglio non può più vedersi per essere traslocata e scomposta dopo che il tempio fu convertito in dogana. Non è potuto

riuscire di scorgervi quei nomi *benchè mezzo consunti* che unitamente al millesimo scrisse Vasari esservi scolpiti, *avendo penato otto anni a compirla:* inverisimil cosa, se in tre anni fecero il monumento del vescovo d'Arezzo che non è opera minore e debbe perciò intendersi che in quel frattempo molte altre cose facessero, fra le quali un'inalveazione del Pò che in quei tempi cagionò rovine immense nel Mantovano e nel Ferrarese, e più chiaramente poi sembra accertarsi che stessero questi artisti occupati nella fortezza costruita in Bologna la prima volta alla porta di Galliera, opera che per cause già note ebbe una momentanea durata. Il Masini contro ciò che scrive anche il Gherardacci, oltre gli altri, dice d'aver trovate scritture autentiche nel convento de'frati, dalle quali apparisce che quella tavola di S. Francesco non fosse altrimenti fatta da Agostino e da Angelo, ma da Jacopo e da Pietro Paolo veneziani; e la stessa cosa confermasi per un manoscritto esistente presso i signori Ercolani di Marcello Oretti nel quale è chiaramente indicato così: *In S. Francesco di Bologna all' altar maggiore la bellissima tavola fatta a piramidi di finissimo marmo bianco con Cristo in croce, la Vergine coronata dal Signore e varj santi mezze figure, e sotto quadretti di figure nel basamento, lavoro di Gia-*

como e Pietro Paolo figli di Antonio dalle Masegne veneziani scolari di Agostino ed Agnolo scultori sanesi, e questo lavoro fu fatto nel 1338 *per ducati d'oro* 2150 *come da rogito di Niccolò dalla Foglia per disposizione testamentaria del cardinale Filippo Guastavillani.* Nella citazione del cardinale sbaglia l'Oretti poichè Filippo Guastavillani fu cardinale nel 1574 due secoli e più dopo; e questo Filippo al più esser potrebbe altro della famiglia che non fu cardinale (1). Può vedersi alla tavola

(1) Il testamento del cardinal Filippo fu rogato nel 1587 agli 8 Agosto da Andrea Martini, e se le sculture indicate avessero dovuto essere frutto della sua testamentaria disposizione avrebbero toccato presso al 1600, distanza di troppi secoli per poter correre in abbaglio. Egli è ben vero che questo porporato mandò ad esecuzione coll' atto della sua disposizione ciò che dall' avo era stato ordinato e non eseguito dal padre e che dispose 3000 scudi per fare una cappella ovvero adornare l' altare maggiore, ma ognuno comprenderà facilmente, che se questa volontà ebbe effetto non se ne possono mai confondere i risultati colle opere del XIV secolo: anzi si riconosce che gli eredi (verosimilmente d' accordo co' frati) scelsero l' ornato dell'altare che sarà stato una suppellettile di candelieri, calici, paramenti, palj ec., dal che deriva ancora per testimonianza di frati superstiti che l' altar maggiore si denominò fino all' ultimo da quella famiglia. La disposizione del testatore fu alternativa, e il non essere stata in S. Francesco altra cappella col nome Guastavillani, e il non essersi riconosciuta alcuna moderna scultura al maggiore altare conferma quanto si è finora esposto. Abbiano pace le ossa di quel buon Oretti raccoglitore d' un misto di cose alla rin-

XXXVI un saggio di quest' opera veramente insigne. La dignità con cui l'eterno Padre corona la Vergine, la maestà dei movimenti, la scelta delle pieghe, l'espressione di questa nobilissima azione è degna de' tempi migliori dell' arte; siccome anche la semplicità della

fusa; egli è però certo che avanti di asserire qualche verità in suo nome bisogna cribrare attentamente il grano dalla zizzania. Riportiamo qui la particola del testatore comunicataci dalla famiglia per un tratto di cortesia acciò meglio si convinca ognuno del vero.

Particola di testamento del cardinal Filippo Guastavillani per rogito di Andrea Martini li 8 Agosto 1587.

« Preterea quia bonae memo: Matheus Vastavillanus ipsius
« illustris. et reverendis. domini cardinalis testatoris pa-
« truus in suo ultimo quod condidit testamento haeredem
« sibi universalem instituit bon. mem. Angelum Michae-
« lem ipsius Illustris. domini testatoris genitorem cum
« onere conficiendi in eadem ecclesia S. Francisci Bono-
« niae unam capellam et pro illius confectione exponendi
« scuta tricenta, idcirco pro adimplemento voluntatis di-
« ctae bon. mem. Mathei, et exoneratione conscientiae d.
« sui testatoris voluit mandavit et ordinavit idem illustris.
« dom. testator per haeredem suum infrascriptum in prae-
« dicta ecclesia S. Francisci de Bononia *construi et edifi-*
« *cari unam capellam*, *seu ornari altare majus ejusdem*
« *ecclesiae* juxta ordinem jam super datum, et in illius
« *constructione seu edificatione*, *aut altaris ornamento*
« exponi et erogari scuta termille monetae Bononiae, et
« pro illius dotatione exponi scuta quingenta dictae mone-
« tae Bononiae, dummodo tamen praemissa ante ipsius il-
« lustrissimi domini testatoris obitum effecta non fuerint,
« et non alius nec alio modo.

composizione nel miracolo operato da un santo in uno dei bassi rilievi parimente in questa tavola riportato, e la gentilezza di una delle mezze figure che separano i compartimenti sono meritevoli di tutta l' ammirazione. Questo è uno de' più bei monumenti della scultura del XIV secolo, e dall' esame anche del medesimo risulta che debbe essere stato scolpito con singolare impegno, e negli anni migliori di questi scultori, sia che ascriver debbasi allo scarpello d'Agostino e d'Agnolo Sanesi, sia che appartener possa a quello degli scolari veneziani. Veramente per attribuirlo a questi ultimi osta alquanto il conciliar le due epoche, mentre l'Oretti l' afferma lavoro del 1338, e noi abbiamo le autentiche iscrizioni sui marmi veneti delle opere di Pietro Paolo e Jacobello del 1394, per la qual cosa in troppo verde età avrebbero potuto compire un sì distinto lavoro. È da sperarsi che resogli quell'onore che merita, sia per sorgere nuovamente alla luce una tanto insigne produzione de' nostri antichi scarpelli, singolarmente in una città ove sono numerosi i cultori distinti de' buoni studj.

Non pare che più cautamente possa fissarsi la morte di questi due valenti fratelli scultori che intorno il 1344. Apparisce dalle memorie sanesi del P. della Valle, che nell' anno 1284 Agostino avesse l' età d' anni 15, e che in quel

tempo andasse a dimorare con Giovanni da Pisa, e poco dopo vi attirasse il fratel minore Agnolo. Nell' incertezza della lor morte adunque, non trovandosi che posteriormente al 1344 sienvi documenti comprovanti la loro esistenza, non è cosa fuor dell' ordine comune della natura il supporre che avesser cessato di vivere nell' età d' anni 75 circa. Ciò piace osservare non senza qualche importante motivo. Nel visitare alcuni monumenti di scultura in Pavia abbiamo cercato di vedere la famosa arca di S. Agostino, che pel distrutto tempio trovasi messa in pezzi, e conservata diligentemente in una stanza annessa alla cattedrale. Ci colpì di non poca sorpresa come la celebrità di questo monumento non fosse più clamorosa, sembrando che possa annoverarsi tra' più magnifici e grandiosi di quel secolo, e vi riconoscemmo talmente lo stile e il fare di questi scultori che avremmo assicurato esser questa un' opera del loro scarpello: ma comunque indubitatamente sia questa un' opera toscana, pure conviene rinunciare a questa prima supposizione e crederla d' alcuno dei loro allievi, quando non v' abbiano operato gli stessi Pietro Paolo e Jacobello veneziani. Raccolte di fatti le notizie più esatte dai libri e dalle antiche scritture col sussidio del degnissimo prelato e dei canonici di quella cattedrale, abbiamo potuto ve-

Arca di S. Agostino in Pavia.

rificare che quest' arca non fu incominciata che nel 1362, anno in cui questi artisti sarebbero stati più che nonagenarj, ed anno in cui erano nel maggior fiore i sullodati loro allievi. Anche al Vasari però sembrò la stessa cosa, ignorando l'anno in cui fu cominciata, per la sola ispezione locale su questo squisito lavoro... *nel qual luogo è il corpo di S. Agostino in una sepultura che è in sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d' Agostino e d' Agnolo sanesi* (1). Quantunque sia poca la distanza del tempo è però bastevole per escludere questi scultori dall'aver eseguito un tal lavoro.

Questo monumento stava posteriormente all'altar maggiore in S. Pietro in Ciel aureo, e fu cominciato nel 1362 il dì 14 dicembre sotto il priorato del P. Maria Bottigella di Pavia. Costò alla religione degli eremitani più di quattromila fiorini d'oro di mercedi senza valutare le spese; è lungo braccia 5, largo 2: 10, alto 7, misura milanese. Sul feretro è distesa la bella figura di S. Agostino in abiti pontificali e mitra, ornata secondo il gusto dei tempi con finissimo lavoro. L'opera intera è divisa in quattro compartimenti, il primo è formato dalla base, il secondo dal feretro, il terzo dal coperto, il

(1) Vasari Vita di Girolamo da Carpi T. III pag. 30.

quarto dalla cimasa che lo corona. Stanno alla base sopra diversi piedestalli le virtù teologali e cardinali con altre figure allegoriche, e in dodici nicchie laterali le figure degli apostoli ed evangelisti ; alla testa dell'arca sono li ss. Paolo apostolo e Paolo primo eremita e al piede li martiri santi Stefano e Lorenzo, con altri santi poi all' intorno e con molti ornamenti a compimento dell' opera. Intorno al cataletto, o second' ordine, vi sono molti santi della religione in diversi atteggiamenti, di diversi instituti e di vario sesso; e più presso al corpo giacente stanno sei angeli che reggono il panno ove è disteso; alla sommità esteriore di quest'ordine sono scolpite otto arti liberali e alla facciata quattro pontefici. Sono raffigurati nel terzo ordine i principali avvenimenti della vita del santo in tanti bassi rilievi di moltissime figure; e nel quart'ordine una prodigiosa quantità di statuette bassi rilievi dimostrano i suoi modi di vita e i suoi miracoli. Gio: Galeazzo Visconti dispose perchè fosse fatta una degna iscrizione a questo monumento che non ebbe effetto. Tra grandi e piccole le figure eccedono il numero di 290, se si contano le molte teste di angioletti che compongono la gerarchia dell' eterno Padre. In conclusione questo è uno de' depositi più singolari di quell'età per l'immenso lavoro col quale è stato eseguito; e giova lusingarsi

che possa venire ripristinato per onore delle arti e della città ove conservasi. Nessuno degli scrittori di memorie lombarde lo attribuisce a scarpelli nazionali, il che maggiormente dà luogo alla credenza che sia opera de' toscani, giacchè non avrebbe potuto essere oscuro in patria un artista capace di condurre una tanta opera, e sarebbervi forse altre cose di egual merito in Lombardia e di quel tempo; se si eccettui quanto di stile toscano avvi in Milano per opera di Balduccio da Pisa, ben inferiore a quello che abbiamo finora descritto.

Ricchezza di monumenti d'arte che era in Pavia

Se pari alla magnificenza dei monumenti ch' esistevano in Pavia, singolarmente nel castello dei Visconti, fosse stata la diligenza e l'amore per conservarli, si avrebbero prove assai luminose dello splendore di quel paese e di quella famiglia, come del merito di quegli artisti ch'essa adoprò per i vastissimi suoi edifizj e per l'interno delle ricchissime sue abitazioni. Celebri erano le sontuosità raccolte nelle torri appunto del palazzo di Pavia, parte a parte riferite in un codice che esiste nell' archivio reale di Milano; singolarità di un genere che attestano l'ingegno sommo degl'italiani non che il loro gusto per ogni sorta di magnifica decorazione. Raccolte erano in quelle torri memorie le più preziose d'ogni arte, d'ogni meccanica, d'ogni sapere, e nella libreria eravi il

famoso orologio fatto da Giovanni da Padova di cui trovasi questa memoria: *In un' altra torre fu posto l'orologio che fu una meraviglia di quei tempi perchè non solamente si vedevano in esso le ore, minuti ed altre cose da stimarsi, ma si scuoprivano distintamente tutti i moti del cielo ed i pianeti; i cui fragmenti per l'età lunga dispersi e per la ruggine consumati Janello Cremonese architetto di Carlo V Cesare, e geometra molto stimato raccolse ed imitò tanto bene, che quasi lo riunì al primiero suo essere e si conservava nella città di Toledo, che da Filippo re cattolico di Spagna secondo figlio del medesimo Cesare fu colà trasportato.* Quest'antichissimo orologio che Galeazzo pose nel suo castello, fece ben chiara fede per la complicazione de'suoi movimenti dell' ingegno del suo artefice, ingegno tale che al tempo di Ludovico Maria Sforza Visconti lo stesso Bramante volle imitare come consta da una lettera del Castellano di Pavia (1).

(1) Illustrissimo et excellentissimo signor mio. È stato qui Bramanti ingeniero de vostra excellentia quali dice havere cumissione di quella de cavare alcuni desegni ne lo orologio che è in questa libreria de certi pianeti per ornare uno certo celi d' una camera ad Vigevani: et io per non havere altra cumissione de la excellentia vostra non lassarò exportare fora de dicta libreria designo alcuno, sino che non abbia speciale licentia de quella, sicchè le piaccia darme avviso de quanto haverò a fare per littere signate

Molti scrittori parlano di quest' orologio famosissimo, quantunque non pochi altri nel XIV secolo ne fossero costrutti in Italia con ingegnosissime meccaniche e grandi ornamenti. Ma questo Giovanni da Padova, detto dall' Orologio, della famiglia de' Dondi meritò persino d' essere ricordato da Petrarca, che gli scrisse quattro lettere e gli lasciò cinquanta ducati d'oro nel suo testamento, ove dice: *Magistrum Johanem de Dundis, phisicum astronomorum facile principem, dictum ab Horologio propter illud admirandum planetarii opus ab eo confectum quod vulgus ignorum Horologium esse arbitratur.* Chi bramasse conoscere in questa materia d' ingegnosi artefici quanto fu fatto in Italia in quei tempi vegga l' opera del Cancellieri sui campanili e sugli orologi stampata in Roma nel 1806.

de sua propria mane. Alla prelibata Vostra Excellentia de continuo me ricomando. Ex arce Papiae die V Martii 1495.

E. Ex V.
Fidelissimus servitor
Jacobus de Pusterla ibidem Castellanus

a tergo
Illustrissimo, et Excellentissimo Principi Domino Domino suo singolarissimo Domino Ludovico M. Sfortie Vicecomitis
Duci Mediolani.

Goro sanese e altri scultori e cesellatori

Non è ben dimostrato che Goro Sanese fosse tra gli scolari dei Pisani, o d'Agnolo e d'Agostino; questi nel 1323 diè compimento all'urna di S. Cerbone nella cattedrale di Massa in Maremma; la quale è ornata di molte storie e di statuette dell'altezza di tre palmi, ma l'età in cui visse attesta bastantemente, che se ancora non ebbe con gli anzidetti comuni i lavori e la scuola, ebbe modo di condursi però sulle tracce migliori, profittando degli esempli e delle pratiche loro, se non ebbe ventura di ricevere dalla viva lor voce gl'insegnamenti. Lo stesso pare che possa essere avvenuto di quel Lando Sanese fiorito intorno al 1330, orefice, architetto e scultore di cui le memorie trovansi alquanto incerte, meno ciò ch'è relativo al suo primo mestiere, poichè fu orefice di Enrico VII. *Magister Landus de Senis aurifaber Henrici VII regis Italiae:* così leggesi in un diploma dello stesso imperatore dell'anno 1311 ch'era nell'archivio dei Cisterciensi a Milano, pubblicato dal Muratori nel Tom. II de' suoi aneddoti pag. 310 *de comm. de Corona ferrea cap. XIII.* Tutto il rimanente che di lui riferisce il P. della Valle intorno alcune sue supposte sculture non è provato, e furonvi in queste arti più operatori del medesimo cognome, un Domenico, un Pietro, un Lorenzo, un An-

drea, l'ultimo de' quali pose il suo nome anche in una cattiva pittura nel MCCCLXXXI.

L'oreficeria si coltivò quasi sempre del pari con queste altre arti, poichè ove si tratta di suppellettili preziose, di monete, di arredi sacri, di mense imperiali, egli è certo che i modellatori divenivano facilmente, secondo l'uopo, anche orefici, egualmente che per esser buon orefice bisognava almeno essere mediocre modellatore; e tanto più ciò osservasi in quella età in cui essendo meno generale l'uso delle suppellettili preziose non volevansi se non cose di squisito lavoro per le chiese e per le corti, mentre ai nostri giorni non avvi artigiano o donnicciuola che non usi di qualche sorta di argenteria o d'aureo ornamento, per le quali cose moltiplicatosi il numero degli orefici a dismisura, trattasi il duttile e prezioso metallo da mani pochissimo esperte, e per quest'uso maggiore potrebbe quasi dirsi che una tal professione sia andata in moltissima decadenza. Gli arredi del tempio di Pistoja, su quali si è molto diffuso in una sua operetta il sig. professore Ciampi, sono appunto un argomento dei più convincenti di questa osservazione. E dalle chiese greche venuto in Italia quest'uso, pei doni di palj d'oro e d'argento, di croci, d'immagini che fatti venivano da imperatori, da patriarchi e da chi aveva relazioni e commercio in Costan-

tinopoli si rese anche assai più comune che non era di prima questa maniera di lavorare in metalli preziosi. Pietro e Paolo orefici aretini scolari di Agnolo ed Agostino furono i primi a lavorar di cesello la famosa testa di S. Donato vescovo e protettore della città, primo lavoro che videsi con qualche gusto ornato e smaltato.

Niccola aretino.

A Moccio Sanese, mediocrissimo scultore, ascrivesi il merito d'essere stato maestro di Niccola Aretino uno de' migliori scultori di questa età; ma siccome non è primo caso che lo scolaro vinca di gran lunga il merito del maestro, così non farà meraviglia che di questo si parli, tacendo di quello; e sembra parimente natural cosa che lo stesso Niccola si valesse dei passi che gli altri contemporanei e predecessori avevano fatto nella carriera delle arti come dalle sue opere apparisce (1). Moltissimo eseguì Niccola Aretino in plastica e quasi più che in marmo, avendo condotte opere di frequente in luoghi ove difficile gli fu l'aver materia più propria per lo scarpello. Egli operò assai in patria e a Borgo

(1) Non è da meravigliarsi se qui parlasi di Niccola di Arezzo quantunque alcune opere compì sul principio del XV secolo, poichè non possono aversi così precisi confini quando nascono in un secolo e finiscono in un altro. Se egli però morì, come trovasi, attempato di 67 anni nel 1417, vedesi ben chiaro che cinquanta ne aveva vissuti nel secolo XIV e per conseguenza si è creduto qui far parola di lui.

S. Sepolcro e a Firenze, ma pretende l'Oretti che impropriamente gli venisse attribuito in Bologna il lavoro più in cotto che in marmo eseguito nel sepolcro di Alessandro V, supponendosi che fosse stato allettato a tal opera dagli inviti di Leonardo Bruni suo concittadino. Questo monumento posto allora ai frati minori, trovasi trasportato ora alla Certosa, divenuta cimitero comunale, e fu eseguito, egli dice, da Sperandio mantovano eccellente sultore (e più gran fonditore di medaglie), come si può vedere nell'archivio de' frati francescani, nel libro spese del convento segnato sotto l'anno 1482, Ma il papa morì nel 1410, e sette anni dopo morì anche Niccola. Non pare quindi che si dovesse aspettare 70 anni per erigere un monumento a quel pontefice che fu ivi sepolto, tanto più che non fu opera di spesa e di lungo lavoro, e molto meno può trarsi grande autenticità da un registro posteriore di più d'una generazione a questo avvenimento. Due piccole statue fece in Firenze poste nel fianco dell'ora S. Michele verso l'arte della lana ad istanza dei ministri della zecca sopra la nicchia che contiene la bella figura di S. Matteo del Ghiberti; e due statue di lui stanno fra quelle di Donatello nel campanile del duomo di Firenze. Ma il suo capo d'opera si fu la statua di un evangelista sedente, scolpito per essere posto nella facciata

a lato della porta principale che ora sta nell'interno della chiesa (tavola XXXII), e veramente dovette egli porvi ogni attenzione stante il concorso d' altri assai chiari ingegni che lavoravano in quel tempo, siccome vedremo, e che potevano ben contendergli a buon diritto il primato. Non saprebbesi meglio verificare quale statua veramente fosse quella di Niccola Aretino, fra le varie poste nell' interno del duomo di Firenze; egli ne scolpì forse parecchie e lo stile di lui, non dissimile molto da quello di Andrea Pisano suo contemporaneo, può esser cagione di quegli sbagli ne' quali in mancanza di simboli, d' iscrizioni e di memorie s'incorre facilmente. Egli è soltanto con questa riserva che presentiamo la bellissima statua sedente appunto nella tavola indicata, ove ne stanno parecchie altre di cui nel luogo ove si parla di Andrea Pisano sarà fatto discorso. Ciò poi che più l' onora si fu l' esser ammesso al concorso delle porte di S. Giovanni negli ultimi suoi anni prima che andasse a Bologna e l'essere giudicato degno di venire a un cimento tanto onorevole coi primi uomini del mondo. Non produrremo di sua composizione che un basso rilievo scolpito per l' opera della fraternita di S. Maria della Misericordia in Arezzo nel 1383, che intendiamo di far conoscere anche per ag-

giugnere alcune osservazioni proprie di questa natura di monumenti (tavola XVIII).

Il gran manto di protezione sotto cui ricovravansi tutte le classi di divote persone è una di quelle invenzioni già suggerite alla mente degli artisti dallo spirito religioso di quell'età prima anche di molto che si vedesse questa elegante ed espressiva scultura. In quasi tutte le fraternite della Misericordia vedesi una simile composizione; e può chiarirsi di questa verità anche in Venezia sulla porta principale di questo e di parecchi altri presso che distrutti edifizj. Vedi tavola XXVII.

Proporzioni colossali alle immagini delle Divinità.

Un'altra riflessione cade qui in acconcio di fare che appartiene a quei sistemi di convenzione che s'erano fatti gli artisti dei primi tempi, ed è che solevano scolpire e qualche volta anche dipingere gli adoratori supplicanti nei quadri e nei bassi rilievi di una dimensione molto minore di quello che non scolpissero o dipingessero le immagini dei santi. Altra ragione non si vede che quella dell'umiltà nell'assegnare la piccolezza ai devoti in confronto dell'immensità, della potenza e dell'altissima gerarchia che assegnavano alla madre di Dio o agli altri santi. Moltissimi sono i monumenti ove si osserva questa distanza sproporzionata di dimensioni quasi comparabili a una razza di pigmei genuflessi dinanzi a immagini gigante-

sche. Niccola Aretino non si è molto scostato da questa specie di prammatica, ma con un certo lodevole artifizio ha posti in prima linea dei bambini, i quali scemano lo spiacevole effetto di questo genere di sproporzione. Il merito principale di questo basso rilievo è la grazia e l'eleganza della figura principale, e l'affettuosa divozione così soavemente espressa in tutta quella non confusa folla di gente genuflessa, che piamente spera, desidera, implora con movimenti pieni di verità e di dolcezza, senza che siavi punto di ricercato, di confuso, di estraneo all'oggetto principale. L'idea antichissima di porre un tanto divario nelle forme assegnate alla divinità sicchè sembrassero colossali all'aspetto degli uomini è finalmente un resto di quella venerazione profonda che ebbero tutti i popoli per l'Ente supremo, e del timore che concepirono pel suo sdegno. Una statura gigantesca persuade più facilmente il volgo della maggior potenza e forza dell'oggetto rappresentato. L'idea che avevano i Greci delle ombre, dell'anima (come apparisce dai versi di Virgilio) allorchè la effigiavano sciolta dall'inviluppo mortale (1), e ciò che trovasi

(1) Infelix simulacrum, atque ipsius umbra Creusae
Visa mihi ante oculos, et nota major imago.
Virg. Aeneid.

essere stato in uso pei simulacri che vedevansi nell'Egitto e nella Grecia, giustifica le rappresentazioni di tante pitture e sculture del medio evo e di tanti mosaici dei tempi bassi. Se il Giove olimpico sedente di Fidia si fosse alzato in piedi avrebbe superato il tetto del tempio (1).

Niccolò d' Arezzo al servizio dei Visconti.

Vuolsi che il nostro scultore fosse adoprato nell'opera del duomo di Milano, che vi fosse capo di quell' edifizio e che vi scolpisse alcune figure. Baldinucci ripete ciò che Vasari ha asserito, non so con quanto fondamento, poichè gran conto poteva realmente essere fatto di lui in quella città capitale, ma gli scrittori di quella basilica pare che avrebbero indicato quali furono le sue sculture, che in luogo quantunque elevato e lontano dalla vista avrebbero pure meritato tutta l' ammirazione degli intelligenti.

Pare però indubitato che egli fosse a Milano, del che sembrane persuaso anche il Giulini, e forse v' intervenne più col consiglio che coll'opera in tempo delle controversie che abbiamo vedute insorgere nell' edificazione di quel tempio, ma pare che non vi lavorasse sculture, essendo allora nascente l'edifizio, non prima fondato del 1387. Abbiamo dalle memorie esistenti negli archivj milanesi che un Niccolò

(1) Strab. lib. 8.

Selli d'Arezzo fosse al servigio di Gio: Galeazzo quando si pose mano alla Certosa di Pavia e che fosse spedito talora a Milano, e talora fossero mandati a lui gli architetti del duomo per consultarlo, il che concilierebbe non solo le opinioni, ma ci darebbe anche il nome di famiglia di Niccolò, che non abbiamo da altra fonte mai potuto raccogliere e verificare.

Certamente Niccolò Aretino ha diritto ad un luogo distinto fra' migliori artisti del suo secolo, ed egli pure attese con successo all'architettura, adoprato in quest'arte negli edifizi più importanti e fra gli altri in quello di castel S. Angelo, chiamatovi espressamente per tale oggetto da Bonifazio IX.

Prima che gli artisti potessero scuotere certe abitudini e filosofare nell'arte per non incorrere in alcune vecchie abitudini o goffe o stravaganti, dovettero giugnere a ben alto grado, e la loro filosofia dovette contentarsi d'analizzare da prima il cuore col presentare gli oggetti in una forma espressiva, tentando la sublimità dei concetti dal lato sempre del sentimento, giacchè l'immaginazione era quasi sempre governata e diretta dalle pratiche della religione e singolarmente da quella specie d'imitazione, per cui non era loro permesso scostarsi ad un tratto dalle abitudini antiche, sprezzando i monumenti anteriori. Questo non potè vincersi che

col progresso del tempo, e non si giunse anzi mai a superare per intero, poichè l'elevarsi sui pregiudizj o sui costumi delle età più remote non fu permesso che alle arti fatte più grandi, siccome andremo a mano a mano osservando. I mezzi intanto crescevano dovunque pei quali reso comune a molti ciò che per qualche tempo fu dote di pochi, l'arte della scultura si diffuse nei principali paesi d'Italia, e diramandosi visibilmente dal suo ceppo originario conservò per lunga età quella fisonomia che le impresse il suo primo restitutore Niccola Pisano.

E non solo in Pisa, in Siena, in Arezzo, in Firenze, in Orvieto, in Roma, in Napoli refluì il numero degli scultori, o figli o nipoti o alunni di questi, ma passarono anche a framischiarsi fra gli antichi scultori di Venezia, che in gran numero attendevano a grandiosi lavori protetti dalla generosità e dalla potenza di quella repubblica. Questo innesto che si può dir di due scuole seguì all' incirca alla fine del XIII secolo, e durò quasi sino al termine del XIV, confondendosi poi allora senza poter più discernersi le tracce per gli stili divisi tra loro che si rimarcano durante quest' epoca. Le cause di tutto ciò non sono palesi, e l'indicare alcuni fatti, il produrre alcuni monumenti potrà condurre in persuasione i nostri lettori, il che sarà interessante argomento del seguente capitolo.

NOTA INTORNO SIMONE MEMMI.

Questione insorta se Simone Memmi fosse scultore.

Prima di lasciar di parlare degli artisti sanesi è duopo entrare in una quistione singolarissima che ha eccitato alcuni dispareri nella mente di molti dotti intorno Simone Memmi, altrimenti detto Simone da Siena. Non avrebbe qui luogo una tal digressione se il nodo ove principalmente aggirasi questa questione non fosse appunto il volersi da alcuno che questo valente dipintore fosse del pari anche scultore; a convalidare il qual argomento non solo allegansi i due sonetti di Petrarca già conosciuti, ma si produce pure un antico marmo. Convien dunque prendere ad esame tanto gli uni che l'altro, convien confrontare le imagini in questo scolpite colle imagini dipinte degli stessi oggetti; e siccome i nomi di Petrarca, di Laura e del Memmi tanto contribuirono a far chiara l'età di cui discorriamo, tessendo una parte di storia, così non riuscirà improprio l'estenderci alcun poco su questo critico argomento, non bene a quel che sembra, discusso dagli altri scrittori che ci hanno preceduto. Cominciamo dall' esame dei tre celebratissimi sonetti di Francesco Petrarca.

I.

Quando giunse a Simon l'alto concetto
  Ch' a mio nome gli pose in man lo stile;
  S' avesse dato a l' opera gentile
  Con la figura voce ed intelletto;
Di sospir molti mi sgombrava il petto,
  Che ciò ch' altri han più caro, a me fan vile:
  Però che 'n vista ella si mostra umile,
  Promettendomi pace nell' aspetto.
Ma poi ch' i' vengo a ragionar con lei,
  Benignamente assai par che m' ascolte,
  Se risponder savesse a' detti miei.

Pimaglïon, quanto lodar ti dei
De l' imagine tua, se mille volte
N' avesti quel ch' i' sol una vorrei!

II.

Per mirar Policleto a prova fiso
Con gli altri ch' ebber fama di quell' arte,
Mill' anni, non vedrian la minor parte
De la beltà che m' ave il cor conquiso:
Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil Donna si parte:
Ivi la vide e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.
L' opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui fra noi
Ove le membra fanno a l' alma velo.
Cortesia fè: nè la potea far poi
Che fu deciso a provar caldo e gelo
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

III.

Poi che 'l cammin m' è chiuso di mercede
Per disperata via son dilungato
Dagli occhi ov' era i' non sò per qual fato
Riposto il guidardon d' ogni mia fede.
Pasco 'l cor di sospir, ch' altro non chiede;
E di lagrime vivo a pianger nato:
Nè di ciò duolmi, perchè in tale stato
E' dolce il pianto più ch' altri non crede.
E solo ad un' imagine mi attengo
Che fe non Zeusi, o *Prassitele*, o *Fidia*
Ma miglior mastro, e di più alto ingegno.
Qual Scita mi assicura o qual Numidia
Se ancor non sazia del mio esilio indegno
Così nascosto mi ritrova invidia?

Analisi delle espressioni di questi sonetti.

Non v' ha dubbio che questi tre sonetti non iscrivesse Petrarca per lodare l' imagine della sua donna fattagli da Simone, e in segno di gratitudine per un' opera che doveagli naturalmente essere carissima. Ma siccome non si è mai avuto al mondo altra idea di Simone che di famosissimo pittore dell' età sua, così tutti gli scrittori e tutti gli eruditi fino al dì d' oggi sono stati d' avviso che ad imagine dipinta questi tre componimenti debbano aver relazione. Insorge ora il dubbio, se debba confermarsi questa opinione o rovesciarsi da capo a fondo, col pretendere che le espressioni del Petrarca, nelle quali pare alludere a cosa piuttosto sculta che dipinta, vengano giustificate da un marmo posseduto dal signor cavaliere Bindo Peruzzi. Intendono quelli che vorrebbero promovere il dubbio, di onorare non solo Petrarca, quasi che mal convenissero quei versi ad opera di pennello, ma di dare anche all' Italia un bravo scultore per quei tempi nella persona di Simone.

Critica ingiusta del Tassoni e d' altri a questi sonetti.

Quanto alla prima parte che risguarda l' onor del Petrarca, in alcun modo non resta attenuato dalle critiche del Tassoni, il quale avrebbe preteso che Zeusi o Parrasio fossero stati indicati dal poeta in luogo di Pimaglione e di Policleto se intendevasi di alludere a imagine dipinta. Un breve esame alla forza di queste due espressioni, e si vedrà come siano giustamente applicate dall' ingegnoso poeta nel caso suo, vale a dire come non siano in modo alcuno traslati arditi nè improprj a qualunque genere d' imitazione, sia per opera dello scarpello, come del pennello.

Pimaglione.

Trattasi dell' imagine di colei che era l' idolo del suo cuore, di quell' imagine che Petrarca avrebbe voluto animare e ottenere da questa *una volta* almeno ciò che si suppone aver Pimaglione ottenuto *mille volte* dalla sua statua animata. Questa curiosa ma naturale espressione del poeta non è desunta da ciò che abbia relazione a scultura ma unicamente da ciò che riguarda la più perfetta imitazione della natura. La favola e la storia non arrecano in proposito di cosa dipinta un fatto che sia più acconcio di quello di Pimaglione per riferirsi a questa idea. Petrarca ricorre colla mente al più grande dei successi dell' imitazione, ed augurò (moderando il suo platonismo) che la pittura del

Memmi divenisse viva e di carne rinnovandosi il prodigio che successe nella statua di Pimaglione. Vogliamo noi credere che se fosse stato memorabile un egual portento dell' opera di un antico pittore, non avrebbe egli preferito di farvi allusione? Ma ove si trattava unicamente del pregio di una perfetta imitazione, egli prese argomento da cosa celebrata e notissima, applicabile a qualunque umana produzione.

Policleto.

Lo stesso si dica di Policleto. Egli non viene qui in iscena per la scultura, ma unicamente perchè egli fu il più classico imitatore delle opere della natura, se Pimaglione fu il più fortunato. A Policleto le arti debbono il canone delle più perfette proporzioni del bello, e questo sommo veramente nell' arte diede la più invariabile norma a tutti gli artisti minori, poichè veduta l' opera sua si propose come la più eccellente per modello a tutta la Grecia, e si denominò IL CANONE DI POLICLETO, oltre di che gli uomini di tanto somma dottrina veggiamo che non erano famosi in una sola facoltà, ma ne abbracciavano infinite. Lo Scoliaste antico di Luciano nel Filopseudo (il Bugiardo) dice: *Policleto era pittore come anche Eufranore, onde io ammiro che qui sia introdotto come statuario*, quantunque Giunio pretenda che lo Scoliaste confonda qui Policleto con Polignoto, e che quegli mostri spesso di non sapere la storia degli antichi artefici. Peraltro anche nel lib 4. cap. 9. dell' Antologia è lodata una Polissena dipinta da Policleto con due versi così tradotti da Grozio:

Iste tuus labor est Policlete Polissena: sensit
Non aliam felix ista tabella manum.

La lettera greca dice: *niun altra mano toccò questa divina tavola*. Pausania poi nel lib. 2. cap. 27. fa Policleto anche architetto ed autore del teatro d' Epidauro. *Gli Epidauri hanno un teatro nel bosco sacro ad Esculapio, degno a mio credere di somma ammirazione, poichè i teatri dei romani sono a dir vero molto più superbi di tutti per magnifici ornamenti, come per grandezza quello degli Arcadi a Megalopoli. Ma per conto dell' armonia e bel-*

lezza, chi mai osò di contendere a Policleto il vanto s' egli sia il più degno esemplare degli architetti? Policleto ha fatto e questo teatro e quella rotonda; della quale rotonda Pausania poco più sopra aveva detto: *una rotonda di marmo bianco appellata* Tolo *(cupola) è fabbricata presso il tempio di Esculapio, degnissima di ammirazione. Sono in essa le opere insigni di Pausania pittore, un amorino che l' arco gittato e lo strale prende a suonare la cetra. Vi è poi dipinta l' ubriachezza, opera anch' essa di Pausania, che vuota, bevendo, una fiasca di vetro: tu miri nella pittura la fiasca di vetro, e vedi per essa trasparire la faccia della donna.* Ma tutto ciò per un di più di cui strettamente non abbisogna il nostro argomento.

Petrarca non poteva quivi egualmente tra le opere di Parrasio o di Polignoto cercare una che alla perfezione si fosse accostata cotanto, e tanta fama avesse levato pel corso di tutte le età come il canone di Policleto. Un poeta come Petrarca, grande nelle storiche erudizioni e singolarmente nella greca letteratura, un poeta come Petrarca, che studiava la natura e maneggiava gli affetti del cuore con un magistero incomparabile prendeva le sue allusioni dove aver potevano la maggiore forza espressiva per elevare con sublimità il suo concetto. Le arti belle ricevono tutte dal disegno la fondamentale loro eccellenza, e tutte somministrano indistintamente di che fare simili confronti, qualunque sia la materia che in esse abbia trattato la mano, poichè l' essenza della cosa consiste nel disegno, e la pittura, la scultura o l' incisione non sono che puri modi materiali onde condurre ad effetto ciò che dalla prima e principale arte del disegno viene determinato. Così l' applicazione di queste espressioni non può intendersi avere altro scopo se non che elevare il pensiere fin dove può giungere forza d' umano intendimento col sussidio di queste idee; pel quale oggetto, oltrechè il parlare dell' arte primaria e fondamentale è più nobile, più conveniente, più grande, non vuolsi pedanteria, nè minutezza di misura o di seste. Il poeta si inalza e a gran tocchi accenna, sorpassa e lascia vagare lo spirito senza una troppo servile circoscrizione d' idee.

In questo caso però, il ripetiamo, non avvi bisogno di alcuna di queste giustificazioni per le adottate due espressioni, poichè anzi queste sono le uniche che potevansi in tal luogo adoprare volendo esprimere simili concetti con tutta la proprietà; e Petrarca, essendo anche stato imaginoso, non ha mancato in minima parte alla precisione più scrupolosa. Le quali cose egualmente si dimostrano anche nel terzo sonetto in cui unisce Zeusi con Prassitele e Fidia, unicamente per ricordare i più famosi imitatori del bello, e del naturale, imitazione che si riferisce a qualunque opera l' uomo eseguisca, sia marmo, sia tela, sia carta, che torna lo stesso per il poeta.

Abuseremmo della pazienza dei leggitori se volessimo discendere ad esaminare le altre espressioni di questi sonetti e il verso

Ch' a mio nome gli pose in man lo stile;

e l' altro:

Ivi la vide, e la ritrasse in carte,

giacchè ognuno sa come *stile* intendasi quello che è proprio d' ogni istrumento che serve a delineare su qualunque superficie, e che adoprasi anche in luogo di penna; e ognuno vede parimente come il ritrarre in carta sia proprio di chi intenda fissare i lineamenti puri, i contorni d' una figura. Nè su queste espressioni ha luogo la discussione che si è fatta poc' anzi sui nomi di Policleto e di Pimaglione, i quali si riportano come l' Achille della contraria opinione in appoggio del marmo allegato. Piuttosto verrebbe voglia di dubitare se quei sonetti siano stati scritti per una pittura o per un semplice disegno. Poichè essendo dimostrato che nol furono per una scultura, tutte l' espressioni pare si possano adattare sì chiaramente nell' indicare un disegno, che non saprebbesi quali altre potessero adoprarsi per esprimere un'opera che non in marmi, non in tavole, non con scarpello, non con pennello, ma *in carte* e collo *stile* fu fatta. Che Petrarca possa avere scritto i sonetti, e non par-

I sonetti si possono forse riferire a un disegno.

lare in essi mai di pietra o di colori pare strana cosa. Ma questo cenno abbiasi come per non fatto, e procedíamo colla supposizione che il Memmi, non certamente autore della scultura, come vedremo, possa aver dato argomento ai sonetti colla pittura, e venghiamo finalmente a questo marmo che produce il signor cavalier Bindo Peruzzi ai compilatori del magazzeno toscano colla seguente lettera:

Lettera del cav. Bindo Peruzzi.

« Credo che non vi sarà discaro, signori miei, ch' io vi « dia parte d' un marmo molto raro da me ritrovato nella « mia casa in cui è scolpito il ritratto del nostro Petrarca « e di madonna Laura, fatto in marmo alto un terzo di « braccio, largo due palmi da Simone Memmi scultore sa- « nese, come apparisce dall' iscrizione che vi è: *Simon « de Senis me fecit sub anno Dominî* 1344. Io credo che « per questo ritratto appunto facesse Petrarca questi due « sonetti come dissi nell' accademia della Crusca che mi « onorò di ammettermi nel suo illustre corpo nel mese di « settembre 1753 alla quale donai un getto del detto mar- « mo.

Seguono i sonetti sopraccitati, ed indi:

« La rarità di questo monumento si accresce da nuova eru- « dita notizia, poichè nè Vasari, nè Baldinucci hanno det- « to nella vita da essi scritta di Simon da Siena che egli « fosse scultore, ma solo che dipingesse e che lo aver ri- « tratto il Petrarca e madonna Laura nella gran cappella « di S. M. Novella gli facesse meritare dal poeta i sopra- « scritti sonetti. La qual cosa non è punto vera, perchè il « Petrarca non loda la pittura ma la scultura del Memmi, « e le parole de' riferiti versi lo dicono abbastanza chiaro, « perchè stile non vuol dir pennello, ma bensì scarpello « o altro istromento di ferro da scolpire. E poi fa la com- « parazione molto giudiziosa non con antichi pittori, co- « me sarebbe Apelle o Parrasio ma con scultori, come fu- « rono Pimaglione e Policleto ch' egli nomina in paragone « del Memmi. Nè mi si ripeta quel verso *ivi la vide e la « ritrasse in carte* per prova che fu piuttosto pittura che « scultura; perchè ognun sa che gli scultori fanno il dise-

« gno in carta prima d'intraprendere a lavorare in mar-
« mo, e poi il poeta finge che Simone vide la donna gen-
« tile in paradiso, dove non poteva fare una statua, ma
« bensì disegnare il ritratto, il che far non avrebbe potu-
« to *poichè fu disceso a provar caldo e gelo.*

« Adunque io credo d' avere un monumento originale
« che mi dà l'effigie sicura del gentile Petrarca restaurato-
« re delle lettere in Italia, e della sua bella Laura; la qual
« opera ha dato motivo al medesimo di fare li sopralodati
« due sonetti. Egli è probabile che questa sarà stata posse-
« duta in principio dal detto Petrarca, del quale fu molto
« amico un certo Francesco di messer Simone Peruzzi, an-
« ch' esso poeta di que' tempi avendo fiorito circa il 1380,
« nominato però dal Crescimbeni nella sua volgar poesìa,
« il quale sopravisse al Petrarca morto nel 1374 e può es-
« sere che acquistasse dopo la sua morte questo monumen-
« to che ha continuato ad essere nelle mani de' suoi discen-
« denti.

Confutazione delle opinioni di questa lettera.

Risponde a questa lettera per la prima parte che riguarda i due sonetti ciò che abbiamo premesso, e per quanto riguarda l'ispezione del marmo risponde il disegno esatto del medesimo nell' identica grandezza della scultura originale, sotto del quale sono riportate le iscrizioni modellate con iscrupolosa precisione, tali come veggonsi nel marmo medesimo (vedi tav. XLI). All' occhio della persona accostumata ai caratteri antichi si affaccierà a prima vista la diversità di forma delle sue prime iscrizioni da quella incisa più sotto. Ognuno ben vede, che i caratteri del *Simon de' Senis me fecit sub anno domini* 1344, posti dietro l'effigie di Petrarca, non corrispondono a quelli un pò più antichi che sono scolpiti dietro l' imagine pretesa di Laura:

Contrafazione e diversità dei caratteri nelle iscrizioni.

Splendida luce in cui chiaro se vede
Quel ben che può mostrar nel mondo amore
O vero exemplo del sopran valore
E d' ogni maraveglia intiera fede

e che parimente i due nomi scolpiti nella medesima pietra non sono essi pure di antico carattere. Abbiamo creduto per

questo di dover presentare i caratteri fedelmente copiati sull' originale, per far conoscere la loro diversità e per ismentire ciò che riferitosi al Bottari egli stampò nella sua nota al Vasari Vita del Memmi V. I. ove disse in proposito di questo marmo *nel rovescio del ritratto di Petrarca è inciso di carattere simile* (al precedente dei quattro versi) *del XIV secolo queste parole*. La falsità asserita dal Bottari è venuta dal non aver egli veduto il marmo, e dall' essersi riportato al solo cavo di gesso, ove furono impressi i ritratti e non le lettere, e ad una stampa e descrizione che gli fu comunicata, com'egli dice nella nota medesima. Questo ci avvisa della scrupolosa diligenza necessaria nell'ispezione de' monumenti per poter stabilirne le date. Dunque se gli scritti sono di due tempi, e se precisamente quello che porta il nome del preteso autore è più moderno, egli è chiaro che l'iscrizione è apocrifa e che nulla prova in questo argomento.

Asserita mutilazione del marmo.

L' allegarsi verbalmente, che il marmo era prima intero e che sia stato poi diviso in due, che lo scritto moderno stava prima in antichi caratteri sculti al basso sotto l' effigie, e che per essere stata segata la pietra e abbreviata sia poi stato ricopiato a tergo *in senso inverso dell' altra iscrizione* che ancor vi si vede e i cui caratteri sono di più antica forma, questo è strano e altera interamente lo stato della cosa. Il monumento tal quale genuinamente si vede, non dà luogo a conoscere con bastevole evidenza le sopraccennate variazioni, e non si saprebbe mai come spiegare che un marmo antico custodito da un'antica famiglia avesse potuto segarsi non solo in due, ma che si fosse mutilato togliendo la parte più preziosa dell' iscrizione, che conteneva il nome dell' autore.

Ciò appena si potrebbe supporre di un marmo che avesse vagato per le mani di tutti i rigattieri, non mai di un marmo che si pretende non sia mai escito dalla famiglia *di messer Simone Peruzzi contemporaneo ed amico di Petrarca*, marmo *che ha sempre continuato ad essere nelle mani dei suoi discendenti*.

È molto più naturale il credere ciò che non abbisogna di glossa; non è da dubitarsi che quel marmo siasi

creduto da' possessori rappresentare Petrarca e Laura, ma che lo scritto *Simon de Senis me fecit* siasi aggiunto per indicare che quell' artista dipinse il ritratto di Laura, dal quale intendasi poi tratta quella piccola scultura.

Questo marmo pel merito dell' arte poco interessa, essendovi l' opportunità di vedere in tanti luoghi sculture molto migliori per quell' età, nella quale era difficile il trovare opere di pittura preferibili a quelle che dipinse Simone da Siena appunto nel cappellone di S. M. Novella. Quei volti e quelle figure dipinte (per quanto semplicemente atteggiate) mostrano null'ostante un artista di un genio elevato e una nobilissima espressione. La scultura di cui abbiamo fin qui fatto parola è debolissima cosa; e per quanto possa supporsi tratta da alcun ritratto di Petrarca quella che vedesi in basso rilievo, altrettanto il dubbio cresce intorno quello di Laura. Non è sì facile a provarsi qual esser potesse la vera immagine dipinta da Simone, nè dove si custodisse, nè agevole è il documentare che questa esister possa attualmente.

Ma se noi giudichiamo che sia una vera calunnia l'attribuire a Simone una scultura estremamente goffa, ben più calunnioso è il voler attribuire a Petrarca quei quattro versi che sono privi di senso comune. Si pretese che per non essersi trovata questa quartina nel canzoniere debba ora regalarsi il Parnaso Italiano di questa bella scoperta, quasichè vi fosse l' elocuzione del sommo scrittore. Ma ponendo mente alla lezione delle parole ognuno sa che Petrarca mai scrisse *exemplo* ma sempre *esempio,* come ne' versi seguenti.

O Beltà senza *esempio* altera e rara
. . . . in quale idea
Era *l' esempio* onde natura tolse.
Vergine sola al mondo senza *esempio*.
Di che son fatto a molta gente *esempio*.
I' presi *esempio* da lor stati rei.
Ma temenza m' accora per gli altrui *esempi*.
Per dar forse di me non bassi *esempi*.

E similmente Petrarca non ha mai detto *soprano*, ma sovrano, come qui appresso

> . . . Guardato dal balcon *sovrano*
> D' ogni ornamento, e del *sovran* suo honore

Ma questa sarebbe scarsa prova, poichè una se ne può trarre più efficace assai non dalle parole, ma dal costrutto. Petrarca dice

> E *fà* quì de' celesti spirti *fede*.
> . . . . . che solea *far* del Cielo
> E del ben di lassù *fede* fra noi.

E così il divino Dante, e gli altri classici tutti dicono *far fede* di una cosa. Ora qui vorrebbe presumersi che il Petrarca abbia detto di Laura *era la fede* d' ogni meraviglia, e questo concetto non ha allora alcun senso: perchè il dire di uno che è *la fede delle meraviglie*, è lo stesso che dargli dello stolido, e del bevone, cioè che crede tutto: cosa impossibile a supporsi nella mente del Poeta. E se voleva dire che Laura *facea fede* delle celesti meraviglie, il Petrarca che era correttissimo non avrebbe lasciato il verbo *fare*. Per le quali cose è dimostratissima l' impostura, e che quei versi sono apocrifi.

Esame di molte circostanze che escludono l' autenticità del marmo

Prima però di discendere ad esame ulteriore, trattandosi di escludere da questo marmo ogni sorte di autenticità, e supponendo anche che non siavi alcuna fraude nello scritto cognita alli attuali possessori, vale a dire, che l' errore di questo sia di antica data, pongasi mente a molte circostanze integranti la vita, e il modo di pensare del Petrarca, che servir possono a dilucidare maggiormente questa questione e a toglierla affatto di mezzo.

Carattere della scultura.

Primieramente quanto al gusto e all' intelligenza del poeta in materia di belle arti, non possiamo crederlo certamente così limitato di cognizioni e di tatto da sentirsi per vivo entusiasmo spinto a scrivere i due citati sonetti alla vista di questo marmo, il quale non rappresenta una don-

na in alcun modo come ce la descrive egli ne' suoi versi di forme celestiali e di un' angelica fisonomia. La sensazione che provasi alla vista del marmo dagl' imparziali osservatori è per lo meno fredda quanto il marmo medesimo.

Il marmo non era diviso in duo

In secondo luogo, se vuolsi che il marmo ora sia diviso in due, e se pretendesi che questo prima fosse riunito, rappresentando i due ritratti di Francesco e di Laura, non si può facilmente concedere che il poeta ne' suoi sonetti volesse alludere a un lavoro in cui essendo sculti due oggetti le allusioni poi dovessero riferirsi ad un solo. Non sarebbero mancate allusioni felici e poetiche e spiritose e tenerissime per parlare di quelle due non separate imagini sulla medesima pietra, ma il sasso era unito e i sonetti non parlano che del ritratto di Laura.

In terzo luogo se il ritratto vuolsi scolpito *sub anno Domini* 1344 pare che anche per questa ragione possa revocarsene in dubbio la data. Simone era stato dopo il 1336 chiamato in Francia alla corte del Papa ove morì nel 1344, anno in cui gli si attribuisce quest' opera. Il Petrarca poi era allora in Italia di dove non ripartì che verso la fine del 1345. Dai registri mortuari di S. Domenico di Siena abbiam la morte di Simone giustamente nell'epoca indicata. *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curia, cujus exequias fecimus* (in Convento) *die quarta mensis Augusti* 1344, e verosimilmente alcune settimane o mesi dopo l' avvenimento della sua morte in Avignone si saranno fatte le esequie in Siena. È ben vero che un artista può avere fatto un' opera anche nell'anno della sua morte, ma sarebbe duopo in tal caso verificare in qual mese questa accadesse, e sussistendo che fosse molto prima del 4 Agosto, ne viene in conseguenza che nei primi mesi dell' anno l' opera avrebbe avuto il suo compimento. Petrarca avrebbe per conseguenza scritti i sonetti (se li scrisse al ricever l'imagine) che le ceneri del Memmi erano ancora tepide, e pare che se così fosse, ne avrebbe compianta la perdita come della persona cui era debitore di sommo beneficio.

Non vedesi poi con quanta autorità il Bottari pretenda di escludere l' epitaffio di lui riportato da Vasari, per la sola

ragione che più non vedesi. Si tratta di un fatto così positivo e non tanto remoto che non può cader in dubbio, e la ragione addotta, *in Siena non si trova quest' epitaffio*, non vale, poichè anche in S. Maria del fiore Vasari aveva letto a' suoi giorni l'epitaffio del Brunellesco che più non vedesi. Da ciò che più *non è*, non si può sempre legittimamente argomentare che ciò *non era*. Con vergogna dell'età nostra si sono pur troppo demolite assai più memorie sepolcrali di quello che se ne siano erette in onore di uomini illustri e di benemeriti cittadini: sarà dunque un argomento per la posterità valevole il non esister più della tomba onde provare ch' essi non furono?

Ma poi qualora tutte queste trionfanti ragioni non bastassero per dimostrare la nessuna autenticità di questo marmo, Petrarca medesimo nelle sue opere ci offre un argomento atto a persuaderci che da Simone da Siena non ebbe in dono certamente opera di scultura che rappresentasse la sua Laura; mentre ov' egli parla nelle sue epistole familiari degli artisti dell' età sua, si esprime (come abbiamo altrove citato) in modo, che tanto disprezza gli scultori suoi contemporanei, quanto altamente fa stima dei pittori.

Linguaggio di Petrarca in altre sue opere intorno agli scultori a lui contemporanei.

Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra trasgrediar duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum Florentinum civem cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem: novi sculptores aliquot sed minoris famae eo enim in genere impar prorsus est nostra aetas, ceterum et hoc vidi, et de quibus fortasse aliud plura dicendi locus dabit (1); e in altra opera sua non dimentico di ciò che aveva asserito nelle lettere e sempre coerente a se stesso soggiugne: *unde haec aetas in multis erronea, picturae inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix limatrixque cum in genere quolibet sculpturae, cumque in omnibus signis ac statuis longe imparem se negare temeraria impudensque non audeat* (2). Or vedasi dunque se il giudizioso

(1) Epist. fam. lib. V. epist. XVII ad Guidonem Jannensem.
(2) De remed. utriusq. fortunae lib. I. dial. XLI.

e riconoscente Petrarca avrebbe mai parlato degli scultori di sua età in questa maniera e con sì poca stima, se fra questi vi fosse stato quell' uno che avessegli un tal ritratto scolpito della sua Laura atto ad inspirargli i tre sonetti che abbiamo veduto? Egli nomina Simone fra gli eccellenti pittori, mentre oscuri ravvisa (abbenchè sia in errore) i nomi degli scultori; e certamente o si sarebbe taciuto, o d'altro avviso sarebbe stato, se Simone in qualità di scultore gli avesse eternate le sembianze della sua Laura. Di questo Pimaglione novello, di questo Policleto egli ben altramente avrebbe parlato, gentile come egli era d'animo e riconoscente.

Le opinioni contrarie di Petrarca si provano contemporanee al marmo predetto.

Ma alcuno potrebbe opporre a questo fortissimo argomento che Petrarca avesse avuto un' opinione sinistra degli scultori avanti l'anno in cui gli fosse stata scolpita l'immagine e scusare così l'apparente sua incoerenza; che se le sopra citate lettere fossero state scritte poi dopo, egli sarebbe stato di diverso avviso sul disinganno offertogli da questa scultura. Facile è lo sciogliere questo dubbio e convincersi anzi che la lettera a Guido Sette di Luni nel Genovesato è contemporanea alla pretesa scultura del Memmi. In questa lettera ove sta inserito il passo da noi recato, Petrarca si consola coll' amico di una promozione, in cui rende alquanto migliore la sua fortuna. Noi sappiamo che fu tale l'amicizia del padre di Guido con Petracco che i loro figli furono assieme educati. Avendo Guido studiate le leggi si dedicò alle incombenze forensi in Avignone, ed acquistò tanta fama pel suo sapere che meritò l'arcidiaconato, poscia l'arcivescovato di Genova nel 1359, ove poi cessò di vivere nel 1368 (1). Ciò osservasi per concludere che la lettera a Guido, relativa ad una promozione *non grande*, debbe essergli stata scritta allorchè ebbe uno dei gradi che fanno scala agl' impieghi luminosi da lui coperti in seguito, vale a dire molt' anni prima del 1359, nel qual caso l'opinione di Petrarca esternata intorno agli scultori del suo tempo viene ad essere o prima, o contemporaneamente all' anno in cui si pretende scolpito il marmo; ragion mag-

(1) Baldelli del Petrarca e delle sue opere lib. 4. Fir. 1797.

giore perchè dovesse esservi coerenza tra le espressioni della lettera e quelle dei sonetti. Se le prime esser dovevano dettate da candida amicizia, queste proceder dovevano da ingenua riconoscenza verso d' un tale scultore.

Oltre moltissimi argomenti che il signor cavalier Baldelli in conseguenza delle nostre ricerche su questo punto ci ha cortesemente comunicati in relazione a lunghi esami e studj da lui fatti sulle lettere di Petrarca, i quali confermano le esposte congetture, avvi anche il seguente. Nel codice parigino delle lettere famigliari di Petrarca, di cui egli dà notizia in una nota dell'opera sua sulla vita ed opere di Petrarca (a pag. 213) trovansi tre lettere dirette a Guido da Genova, alle quali segue una lettera diretta a Clemente VI che non trovasi nell' edizione lionese, e che nella basileense di tutte le opere fu traslocata come preambulo alle opere di Petrarca. Deve questa lettera essere stata scritta per conseguenza in tempo di quel pontefice, ch' ebbe principio nel 1342, e ne risulta maggior sicurezza anche dal farsi menzione in essa della morte di Roberto accaduta nel 134[illegible]; anzi nelle terza, quarta, quinta, sesta di detto libro descrive il suo viaggio di Napoli e una straordinaria tempesta ivi accaduta nell' anno medesimo, e trovando nel codice parigino la data precisa della X di detto libro 6. *Kal. mart. Bonon*; e in quella diretta a Clemente *VI id. mart.* sembra potersi affermare che fosse scritta nell' anno 1344. Che non possa essere stata scritta posteriormente a detto anno ne fa sicura prova la quinta epistola del libro seguente, nella quale deplora con Barbato Sulmonese la morte del re Andrea di Napoli accaduta il dì 18 Settembre 1345, per le quali osservazioni nello stesso anno 1344 Petrarca dee aver scritta anche la lettera a Guido di cui abbiamo parlato.

Finalmente ad un maggior convincimento delle nostre esposizioni giova la notizia che nel testo parigino la XVI lettera del lib. V è diretta a Guido colla seguente rubrica. *Ad Guidonem archidiaconum Jannensem: Excusatio silentii.*

Ricerche intorno le imagini di Laura.

Ma quale sarebbe ella dunque la vera immagine di questa Laura decantata cotanto, e che ognuno pur vorrebbe possedere come uno de' più preziosi monumenti dell' arte e

della storia. L'aver a tutte prove escluso il marmo Peruzzi, non porta per legittima conseguenza, che debbasi riconoscere in alcuna pittura (senza timore d'incorrere in equivoco) il ritratto desiderato. L'opportunità d'aver trattato quest' argomento ci farà alcun poco ancora diffondere per escludere altri due ritratti, i quali hanno fino a questo momento avuta una clamorosa celebrità, dal diritto di pretendere a questa rassomiglianza.

Pitture di Simone nel cappellone di S. Maria Novella.

Il primo è quello che citasi nel cappellone di S. M. Novella, aperto sotto dei claustri, che dicevasi il capitolo degli spagnuoli, il qual cappellone è ornato da' pennelli di Taddeo Gaddi e di Simone Memmi, ivi a competenza venuti nell' arte loro. Abbiamo avuta ogni cura nel fare eseguire due *lucidi* diligentissimi dei ritratti che si attribuiscono a Laura e a Petrarca, e che possono vedersi in più piccola dimensione alla tav. XLIII. La fisonomia satiresca che è data a Petrarca sembra che debba far escludere questa pretesa immagine, come con maggior argomento non potè allora il Memmi in alcun modo aver ritratta in quel paradiso la figura di Laura nella giovinetta cui sorge una fiammella dal petto (1). La pittura in questo luogo fu fatta da Simone nel 1332 ed egli non andò in Francia prima del 1336, dimodochè *qualunque cosa siasi detta di quel preteso ritratto di Laura è mera favola* (2). Egualmente si riconosce esser di ogni fondamento destituita la supposizione di alcuni che quella giovinetta dal cuore infiammato possa voler intendersi per la Fiammetta del Boccaccio (3). Giovanni Boccaccio nell' età d'anni 28 circa se ne andò a Napoli dove furon celebri gli amori suoi con questa Fiammetta che pretendesi d'alto lignaggio, e la sua lettera con cui dedica ad essa la Teseide porta la data del 1341, vale

(1) Vasari credendo che questa esser possa Laura così si espresse ... *tra le quali è madonna Laura del Petrarca vestita di verde con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola, ed è ritratta di naturale*.

(2) Lanzi storia pitt. T. I. pag. 316 ediz. seconda.

(3) Il P. della Valle Lettere Sanesi T. I. pag. 84 è uno di quelli che cadono in questo anacronismo.

a dire nove anni dopo che già il Memmi aveva dipinta quella cappella (1).

L' altro ritratto, che parimente è lontanissimo dall' aver che fare colle imagini di Laura è quello che vedesi in casa Pandolfini a Firenze. Nel palazzo di quest' antica famiglia, architettato da Rafaelle Sanzio in via S. Gallo, vedesi un quadretto in tavola alto circa un braccio e mezzo, e largo in giusta proporzione, che rappresenta un ritratto di donna giovine molto avvenente con un libro in mano nel campo alla destra dello spettatore, e dietro alla figura vedesi in alto appeso alla muraglia un filo di coralli ad uso di collana, sotto al quale leggesi in una cartella: *ars utinam mores, animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret*. 1488; e più sotto è un libro posato sopra un palchetto. Mostrasi questo quadro dai signori proprietarj per il ritratto della Laura del Petrarca, e per tale anche lo ha pubblicato inciso in rame il Palmerini scolaro di Morghen, il quale non si sa per qual ragione (trattandosi di produrre antico monumento) ha semplificato la composizione tralasciando le iscrizioni e gli altri accessorj soprannotati. Ma il vero si è che il volto quivi espresso è quello di Giovanna degli Albizi moglie di Lorenzo Tornabuoni (due cospicue famiglie fiorentine) perchè combina a perfezione con quello delle medaglie coniate a questa gentil donna. Due di esse in bronzo ci sottopose alla vista il colto e diligente sig. Montalvi direttore del gabinetto delle Stampe alla imperial galleria di Firenze, similissime fra loro nell' effigie e nella grandezza, ma diverse nel rovescio. Quello dell' una rappresenta le tre grazie ignude, due delle quali rivolgono la faccia ed una presenta la schiena; tra queste colei che sta a destra dello spettatore ha nella mano manca un ramo, l' altra due spiche nella diritta con attorno l' epigrafe *castitas, pulchritudo, amor*. Nel rovescio dell' altra medaglia è una feminina gradiva di faccia, vestita di tunica svolazzante e succinta, con una specie di elmo alato in testa, uno strale nella mano destra, l' arco nella sinistra e la faretra al fianco: intorno leggesi quel verso di

Ritratto in casa Pandolfini a Firenze.

(1) Tirabcschi lib. III Cap. II art. 43.

Virgili o *Virginis. os. habitumque. gerens. et virginis arma.* Basta il semplice confronto di queste due medaglie col quadro di casa Pandolfini per stabilire la vera rappresentanza del ritratto; nè in tanta evidenza fa punto bisogno di ricorrere al sussidio di storiche congetture (vedi tav. XLII). Null' ostante ad onore del vero esporremo le seguenti riflessioni.

Primieramente tutti i conoscitori convengono in ascriver la pittura del ritratto di casa Pandolfini a Domenico del Ghirlandajo. Ora il Ghirlandajo era appunto il pittore della casa Tornabuoni, essendo stato singolarmente protetto da questa famiglia sino da quando tornò da Roma. Giovanni Tornabuoni padre di Lorenzo e suocero della Giovanna di cui si tratta fu il gran mecenate di Domenico a cui fece eseguire la grand' opera del coro e dell' altar maggiore di S. M. Novella. Che poi gli altri ancora di quella famiglia lo avessero caro ce lo dice il Vasari, ove parlando della ultima di lui infermità asserisce che *gli mandarono quei de' Tornabuoni a donare cento ducati d' oro mostrando l' amicizia, e la famigliarità sua e la servitù che Domenico a Giovanni e a quella casa aveva sempre portata.* Nulla dunque di più naturale che il Ghirlandajo facesse il ritratto della Giovanna Tornabuoni.

In secondo luogo la data del 1488, che leggesi nel ritratto medesimo si addice egualmente e alla bellezza della pittura, (mentre era allora Domenico nel suo maggior vigore, e aveva o finite o condotte a buon termine le storie di S. Maria Novella) e all' età della Giovanna, la quale esser doveva allora nel fiore di sua gioventù, come lo mostra il ritratto stesso, leggendosi nelle storie fiorentine dell' Ammirato che ella si maritò nel 1486.

È da sapersi finalmente che all' estinzione della famiglia Tornabuoni l' eredità passò ai Pandolfini; onde il vedersi oggi presso di essi tal quadro è una circostanza che unita alle altre sopra esposte può servir di conferma a quanto si è detto. Oltre le quali cose l' originalità del quadro contribuisce ai citati argomenti, mentre se il pittore avesse inteso di riprodurre un ritratto della Laura del Petrarca avrebbe dovuto trarre la copia da qualche pittura quasi

d' un secolo e mezzo anteriore. In conseguenza di che anche questo ritratto non può allegarsi fra le desiderate imagini di Laura.

Ciò non pertanto l' avvenenza della figura e una certa finezza che scorgesi nell' effigie della Giovanna potevano almeno in parte giustificare l' opinione di coloro che ignorando le cose esposte giudicarono ragionevoli gli amori di Francesco Petrarca verso una donna, le cui qualità esterne veggonsi corrispondere alle descrizioni da lui fattene, il che non si concilia plausibilmente col marmo, ove i lineamenti non corrispondono all' idea formatasi d' una donna di aspetto leggiadro e d' animo gentile.

Ritratto in Siena conservato in casa Bellanti.

Conservasi in Siena una tavola presso il signor Antonio Piccolomini Bellanti molto preziosa che per voto dei più dicesi (e pare in effetto) dipinta da Simone Memmi o da altri di quell' età. Questa rappresenta un ritratto di donna giovine nobilmente e riccamente vestita con gentil costume provenzale. E questa vorrebbesi far credere essere il ritratto di Laura. Non sono irrefragabili le prove che allegansi per sostenere questa rassomiglianza, ma non sembrano però del tutto spregevoli. Conserviamo un *lucido* di questa preziosa antica pittura fatto con diligenza, da cui fu tratto l' intaglio che vedesi alla tavola XLIII. Che il ritratto di Laura abbia un tempo avuto certa esistenza in Siena si diede ogni cura in provarlo il signor Giovanni Valeri allorchè, indagando per altri oggetti nei manoscritti di quella pubblica biblioteca, gli venne fatto di osservare in un volume di *Mescolanze* raccolte da Uberto Benvoglienti la copia di un' operetta del senese Giulio Mancini che fu medico di Urbano VIII, il quale più cose lasciò scritte intorno alla pittura ed alla scuola di Siena particolarmente. L' operetta, il cui originale esser dovrebbe fra gli altri suoi manoscritti nella Chigiana a Roma, è intitolata *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia di pittura, se abbiano scritto bene o male, et appresso alcuni aggiungimenti d' alcune pitture, e pittori che non hanno potuto osservar quelli che hanno scritto per avanti.* Discutendosi in questo scritto sugli anni di nascita e di morte del Memmi confutando alcune opinioni, e adottandone

alcune altre soggiugne come segue : *non so vedere come di 85 anni a esse* (Simone) *tanto vigore di poter andar in Francia e condurre tanto bene una pittura come fu quella del Petrarca e della signora Laura , che ne fece anche una copia che in mia fanciullezza mi ricordo aver vista presso il signor Niccolò Mandoli avo di monsignor di Grosseto* Questa famiglia Piccolomini del Mandolo, o Mandoli è ora estinta, e il monsignore qui nominato fu uomo di gran merito, e fu eletto vescovo di Grosseto nel 1612. Non sarebbe strano da ciò il congetturare che la tavola ora posseduta dal signor Bellanti possa esser quella medesima copia, o secondo originale, che lo stesso Memmi dipinse e che il Mancini vide ancora a' suoi giorni esistere in casa Mandoli, dalla quale poi o direttamente, o per mezzo d' altre famiglie sia passata in casa Borghesi ove la ritrovò il medesimo signor Bellanti.

Nell'esaminar questa imagine nulla si presenta che escluder possa le surriferite conghietture: modestia, portamento soave, abbigliamento gentile, e quello che è più la foggia delle vesti, i capelli ed il velo tutto contribuisce a non trovar strano che il ritratto di Laura a questa imagine si riferisca. Non parleremo di una pretesa cifra che si crede veder chiaramente in un giojello che le pende dal collo, formata dalle due lettere F. P., mentre alle volte si leggono iscrizioni e cifre, dove non sono, per la voglia di leggerle, e sonovi espresse coll'istessa chiarezza accidentale che i carri, i cavalli e le figure nel vario accozzamento delle nuvole.

Ma se poi si pon mente allo squarcio citato di Giulio Mancini, prescindendo dall' età che poteva aver Simone allorchè supponsi aver dipinto il detto ritratto, è chiaro che lo scrittore riferisce ad una unica pittura, ove non solo Madonna Laura ma ancora Petrarca si rappresenta; e che anche la copia veduta dal Mancini in fanciullezza presso il Mandoli avo di monsignor di Grosseto deve esser relativa alle due imagini in una sola tavola espresse. Che se si volesse riferire alla sola di Laura, e che sarà dunque addivenuto del preziosissimo ritratto di Petrarca dipinto da tant'uomo? non sembra presumibile che fosse da quello disgiunto, nè che anche essendo stato separato sia poi rimasto coperto

d' oscura dimenticanza, restando al culto del felice possessore soltanto quello di Laura. *Non so vedere come di 85 anni* (Simone) *avesse tanto vigore di poter andare in Francia, e condurre tanto bene una pittura come fu quella del* PETRARCA, E SIGNORA LAURA *che ne fece anche una copia ec* che se i ritratti in origine fossero stati disgiunti è da credersi che Giulio Mancini avrebbe scelto *due pitture*, e la copia che stava presso il Mandoli in un modo o nell' altro avrebbe dovuto rappresentare non tanto il Poeta, come l' oggetto de' suoi amori e del suo canto.

Niello nel museo Malaspina in Pavia.

Finalmente se dagli antichi monumenti vuolsi trarre argomento onde tutta illustrare la materia, noi abbiamo un prezioso niello che per la sua eleganza potrebbe annoverarsi fra le opere del Francia, e che faceva parte una volta del gabinetto d' antiquaria del sig. abate Boni, ora collocato nel ricco museo del colto signor Malaspina in Pavia, ove sono raccolte preziosità d' ogni genere senza numero. Questo piccolo niello rappresenta una donna di gentil sembiante coi capelli racchiusi in una reticella e abbigliata alla foggia provenzale. Porta scritto lateralmente alla testa in un cartellino *Laura*, e a dir vero rassomiglia probabilmente per caso al ritratto di Siena più che a qualunque altro che pretendasi fatto ad imitazione di questa celebratissima donna.

Nulla però si accorda meglio alle prevenzioni che di Laura si forma ragionevolmente chi legge il Canzoniere, quanto le miniature nelle pergamene di antico manoscritto, che si conserva nell' Imperial Biblioteca Laurenziana a Firenze ove unita a quella di Francesco vi si trova anche l'imagine di Laura delineata colla maggior finezza ed eleganza, e della quale offresi un calco il più diligente in questa nostra Tav. XLII. Sebbene non possa con precisione determinarsi l'anno in cui fu scritto il codice, egli appartiene però a tempi non tanto remoti all' esistenza degli originali, ed avvi grande probabilità, che non essendo ritratti dal vivo, siasi fatta copia in quelle miniature da eccellenti modelli, quando non foss' anco dal ritratto medesimo, che pur sappiamo essere stato dipinto da Simone. Non può invero vedersi più grazia, più dolcezza, più modestia di quella che spirano i

semplicissimi tratti di quest' effigie, e pare di riconoscere a piena evidenza che provengano immediati da que' disegni che il Memmi avea tracciati *collo stile in carte* da quei disègni tanto felicemente espressi da toccare il cuore e svegliar l' estro del sommo poeta.

Questo è realmente il ritratto riconosciuto da tutta la posterità, e il solo accreditato che raffiguri madonna Laura; e il tipo originale da cui vennero tratti tutti i ritratti di questa donna probabilmente si sarà veduto in Padova, o in Venezia, se i più antichi e i più celebrati dipinti, le stampe più antiche e più famose tutte concordemente rappresentano lo stesso ritratto che si vede alla Laurenziana. Petrarca morì come ognun sa ne' paesi veneti nei quali visse gli ultimi anni dell' età sua, e se cercossi in questi il più genuino originale ritratto di lui, si sarà ivi anche trovato quello di Laura: quindi identificamente rassomiglianti fra loro sono il bellissimo ritratto di Laura che da Gentil Bellino dipinto vedesi nella galleria del Marchese Manfrin a Venezia, e l'altro che presso il principe Poniatowski, della stessa scuola trovasi a Roma, non ostante le apocrife iscrizioni aggiuntevi da un impostore, dopo che noi lo abbiamo veduto senza alcuno scritto. Pienamente rassomiglianti sono del pari quello che Enea Vico intagliò col suo elegante bulino, dedicandolo a Laura Terracina onor del suo sesso, quello che fu impresso in Venezia nel 1553 in fronte all'edizione del Canzoniere, uno di quelli che il Tommasini impresse nel suo *Petrarca redivivus*, l'altro che fece intagliare Marco Mantova nelle sue annotazioni alle rime del Petrarca in proposito di ragione civile (e notisi che questi due vennero pubblicati in Padova) per non cercarne tant' altri che ognuno può conoscere in tanti diversi libri ed edizioni, che tutti uniformemente derivano o rassomigliano a quello della Laurenziana. E siccome neppur uno si è finora trovato che abbia rassomiglianza con tanti altri, i quali isolatamente portano il nome di lei o una vaga tradizione da nessun documento comprovata, così vuol il buon senno che si ritengano tutti i da noi citati come derivanti dall' autentico tipo ad esclusione pienissima e totale d' ogni altro.

Furono scritte memorie per vero debolissime, e vuote di critica nelle quali stiracchiando il senso chiaro e piano di Petrarca si cercò di alterare l'espressione, si formarono ipotesi e favole, e si pretese di asconder la luce che emerge dagli aurei detti del poeta, e ciò si fece a disegno per favorir le contrarie opinioni non tanto, quanto i piccoli parziali interessi: ma il vero ritratto di Laura sarà sempre quello che l'antichità si è accordata e compiaciuta di ripetere le tante volte dal tipo riconosciuto più autentico.

CAPITOLO SESTO

DELLA SCULTURA VENEZIANA RINASCENTE

Venendo ora a parlare della scultura veneziana noi troveremo che le sue prime mosse trar non potè similmente agli altri popoli d'Italia da monumenti di squisito lavoro, e d'epoca insigne. Fino a tanto che i veneziani non cominciarono mediante le conquiste e il commercio a procurarsi monumenti stranieri, ben poco aver potevano per loro medesimi, o presso che nulla di esempj e modelli del tempo più felice per le arti. Si eccettui pure ciò che dalla distrutta Aquileja, da Concordia, da Altino e da Opitergio potè esser recato nell'estuario col rifugiarsi di quelle famiglie, per cui Grado e Torcello sorsero in alto splendore; ma dai monumenti che ci rimangono non può giudicarsi che venissero tratti di là avanzi molto ragguardevoli nè dell'aurea età dei greci e dei romani, ma lavori soltanto di antichissime date o

appartenenti a'primi popoli dell'Italia, ovvero posteriori al secolo d'Augusto. Non furon però lenti e trascurati i veneziani, poichè il desiderio di radunare nella fiorente lor capitale qualunque preziosità venne del pari colla gloria dell'armi e colla civile prosperità. Decadevano le arti dovunque, mentre la scultura già si esercitava in Venezia, e se i frammenti d'antichi edifizj che si adopravano in questa città non dimostravano chiaramente un carattere indigeno e nazionale, riunivano però un misto singolare di greco, di bisantino, di arabo, per la loro provenienza dal Levante, da Costantinopoli, dall'Egitto, che diede luogo a formarsi un gusto in Venezia tutto diverso da quello che regnava nel resto dell'Italia. Sebbene pur anche qualche residuo di carattere proprio nazionale alla sagacità degl'intelligenti non isfugge in alcune opere, la cui indagine richiede l'occhio il più consumato nelle menome differenze tra gli stili e le epoche delle arti. Se a questi studj fu utile in qualche modo la protezione che per lunghi secoli godettero presso la corte d'Oriente, fu egualmente a loro giovevole il tranquillo rifugio che trovarono nello estuario quando per le barbariche invasioni distrutte le magnificenze e le delizie di Altino e di Aquileja sursero Grado e Torcello; distruzione di luoghi cotanto celebrati e famosi

che Marziale ebbe a compararli alle tepide e ridenti spiagge di Pozzuolo e di Baja: *Aemula Bajanis Altini littora villis*. Non è da tacersi che nel 1008 rifabbricata la cattedrale di Torcello risorse a tal genere di splendore e di magnificenza che i suoi mosaici si ammirano tuttora non tanto per la bellezza del disegno, l'espressione dei volti, la grandiosità dello stile, la scioltezza dei panneggiamenti, quanto per la preziosa esecuzione con cui sono contesti e sfidano l'ingiuria d'altrettanti secoli, quasichè fossero gelosamente conservati come l'ornamento di una ben custodita e non abbandonata basilica. Avvenne posteriormente a queste produzioni (ove nessuna greca, e sempre leggonsi latine nostre iscrizioni) che gli edifizj di S. Marco e del palazzo ducale diedero occasioni grandiose agli artisti per lavorare, e mediante l'esercizio e la protezione si elevarono alcuni genj al di sopra di quanto s'era fino allora veduto, cercandosi l'imitazione della natura colla guida delle opere che aver potevano sott'occhio e meditando sulla differenza che andava crescendo tra i lavori dei contemporanei e quelli delle età precedenti, ove le tracce del bello s'erano molto alterate ma non però interamente perdute.

Opere nella basilica di S. Marco

La fabbrica appunto di S. Marco ci serve di guida per iscorgere queste diversità, quantun-

que incerta e pericolosa, se voglionsi tutte segnare le differenze tra ciò che è d'italiano o di scarpello straniero. Egli è fuor d'ogni dubbio soltanto che coll' erezione di questo e degli adiacenti edifizj le arti si resero assai migliori; ma il determinare o per la natura delle iscrizioni, o per lo stile dei lavori, se a greco unicamente, a greco-latino o ad italiano scarpello appartengano, questo sarebbe assunto di ben difficile scioglimento, e che non potrebbesi con brevità qui trattare.

Facendoci però a riflettere sui caratteri scolpiti nelle diverse opere, come che questi indizio offrir possono alle volte se non certezza dei loro maestri, giova osservare che sopra imagini sculte o dipinte in Italia continuaronsi a porre i nomi singolarmente di Cristo e di Maria colle sigle e parole greche, poichè non solo le forme, ma le iscrizioni si imitavano (da' veneziani in particolare che più rapporto avevano allora co'greci che con gli altri popoli dell'Italia) togliendole dagli emblemi d'un culto che maggiormente e più splendidamente si professò nella capitale dell' Oriente. Rare volte veggiamo peraltro che scultori o pittori greci ponessero in opera per loro uso iscrizioni latine, rinunciando al loro idioma nativo, talchè molte iscrizioni latine sui greci monumenti sono state fatte posteriormente, ovvero eseguite per

ordine di chi commise i lavori, osservandosi però che quegli artisti non volendo affatto rinunciare all'uso del linguaggio patrio vi hanno poste le une e le altre, conformandosi alle disposizioni dei committenti, e imprimendovi nello stesso tempo un segno caratteristico dell'arte loro. Questo vedesi chiaramente sulle porte di S. Paolo fuori di Roma, altre volte citate, e sulla palla d' oro dell' altar maggiore di S. Marco ove sono le iscrizioni in ambe le lingue.

Non trovasi però comunemente che in egual modo ad italiana scultura fosse posta promiscua o sola greca leggenda, per la qual cosa strano assai pare ciò che vedesi scolpito su di un basso rilievo che trovasi incastrato nel muro esterno della chiesa di S. Paolo in Venezia, scultura che qui si riporta alla tav. XXV. Se si fosse scolpito il nome dell' immagine si sarebbe potuto derivarne l' usanza dai motivi sopra allegati; ma parlasi del *Dio di S. Demetrio* che per nulla espresso è in queste figure rappresentanti S. Pietro e S. Paolo laterali al trono ove siede una Vergine col Bambino. Forse che nell' antico tempio di S. Demetrio fu posta questa scultura, tempio al quale i cronisti assegnano la costruzione nell' 836, e che più non esiste, essendo in suo luogo quello di san Bartolommeo. Ma lascieremo giudicare se possa mai a quell' età appartenere simile lavoro,

quantunque le forme sieno tozze, ineleganti, farraginose le pieghe, e lo stile di questa non ispregevole invenzione ci dimostri che da tale scarpello non dovevano le arti attendersi di esser mosse verso la perfezione. Non si deciderebbe con sicurezza se vi si veggano piuttosto le tracce di un'arte adulta che muore, di quello che l'aurora di un arte che a nuova vita risorga. Il pulvino sulla seggiola della Vergine tiene, egli è vero, della greca costumanza, ma pel commercio dei molti artefici greci coi veneziani non è raro che qui si trovino simili ambigue produzioni. Noi presentiamo nella stessa tavola alcune figure tra le meno logore e meglio scolpite che sono sulle quattro colonne le quali reggono la cupola isolata di marmi sopra l'altare maggiore della basilica. Queste colonne sono tutte sculte con figure di alto rilievo quasi affatto staccate che rappresentano sacre storie, separate le une dalle altre per tante zone orizzontali alte circa quattro dita, intorno alle quali stanno con bellissimi caratteri latini sculte le descrizioni dei singoli fatti. Quanto alle iscrizioni noi ben veggiamo che potevano essere di bella forma se fatte innanzi che la scrittura venisse dopo l'undecimo secolo guasta e ridotta ad incomoda e difficile lezione. In qualunque maniera è cosa non dubbia che simili ricche e preziose colonne non possono

Sculture sulle colonne della confessione di S. Marco.

assicurare in alcuna maniera chi le osserva della precisa data in cui furono lavorate pel mezzo delle semplici iscrizioni, giacchè il giudizio potrebbe essere di molto fallace ed ardito.

Ma se le iscrizioni ci possono condurre in errore osservando monumenti di queste date, anche lo stile medesimo ha talvolta di che ridurci assai facilmente fuor di sentiero. Che altro era lo stile dei greci d'allora se non (come altre volte abbiamo detto) lo stile romano corrotto che d'Italia passò a Costantinopoli? Qual principio diverso da quello che diresse le opere dei greci alla corte d'Oriente dirigeva le opere degli artisti in Italia? Erano quelli un po' più protetti e avevano più lavori, questi più abbandonati, ma non mancavano di esempio; e qualora cominciò quel commercio e quel miscuglio d'italiani e di greci per cui erano in Costantinopoli stabilimenti veneziani, pisani, genovesi, anche per questa ragione lo stile nelle arti e in ogni sorte di meccaniche e di studj dovette riconfondersi, ricomporsi e riuscire quasi impossibile a distinguersi, se è vero che nei secoli della disgiunzione delle due sedi dell'impero avesse contratto forme e caratteri diversi. Ciò si rileva da occhi che discernono finamente, poichè le arti anche languenti sempre mantennero in Italia un carattere distintivo

nei secoli bassi, che non si confonde colla goffaggine maggiore delle opere bisantine.

Qualora i monumenti rappresentassero costumi civili e militari, si avrebbe un sussidio maggiore, poichè dagli usi dagli abbigliamenti e da alcuni edifizj si riconoscerebbero tracce per distinguere e caratterizzare le produzioni che si prendessero ad esame, come anche ove sacre rappresentazioni di riti si trattassero, in cui l'intervento di principi e magni sacerdoti portasse con se il bisogno di contrassegnarli con qualche particolarità, ovvero fossero rappresentati santi del martirologio greco, e non personaggi anteriori alle scissure delle due chiese; ma ove si tratta di argomenti presi puramente dai misteri della religione o dalla storia del testamento, non essendovi varietà di carattere e distintivi molto integranti, assai difficile è talvolta il discernere se lo scarpello sia greco o italiano. I più dotti in questo esame intralciato hanno preso il partito di riconoscere una terza spezie di lavori denominati greco-latini, come può vedersi nell'opera del signor d'Agincourt, per cui la quistione se non si scioglie, almeno si toglie di mezzo con espediente non affatto improprio e che spiega il passaggio le relazioni e l'intersecazione naturale e inevitabile di questi stili non molto distinti tra loro. E per quanto dagli eruditi, specialmente nelle

cose liturgiche, si voglia ritenere che fossevi differenza nel rappresentare le sacre storie fra greci e fra latini, non sarà però meno vero che se ne riscontrano di tanto rassomiglianti da cadere in equivoco facilissimamente.

Questo tema potrebbe offrir vasto campo a dotte dissertazioni, dietro le quali affaticando il lettore coll' esame laborioso ed erudito di moltissimi monumenti, alcuni certi per la loro data, altri incertissimi, si finirebbe dubitando che le molte eccezioni alle regole generali che si volessero stabilire lo lasciassero in un' incertezza tale che non compenserebbe queste aride e lunghe fatiche. Questa digressione ha singolarmente per oggetto di dubitare su quanto trovasi asserito dal signor Girolamo Zanetti in un suo erudito libretto che ha per titolo: *Della origine di alcune arti principali appresso i veneziani, libri due,* ove alla pag. 87 asserisce: *che le mentovate colonne niun vestigio ritengono di greco scarpello o nella qualità di lavoro o nel modo della rappresentazione, laonde contro ragione si attribuirebbero a greci maestri:* e più sotto conchiude congiungendo alcune circostanze, *che non senza alcun probabile argomento possa affermarsi che quest' opera* (ritenuta per lavoro dell' XI secolo) *eccellentissima e singolare per quei tempi* (in cui egli la crede fatta) *uscisse di scarpello nostro con-*

cittadino, nè ci fosse portata dalla Grecia o d' altronde.

Professando tutto il rispetto alla dottrina di questo letterato potrebbe trovarsi qualche difficoltà per adottare questa sua singolar opinione. Dovunque, fuorchè a Venezia, erano state in addietro occasioni di erigere ricchi e marmorei edifizj, ma fino al secolo XI in questo paese posto nelle paludi salse i marmi erano rari e tutti portativi da lontani paesi, non potevano avere molto esercitata la perizia degli scarpelli nè in tal maniera che s'imprendesse un'opera di tanta ricchezza, che sarebbe sorprendente e dispendiosissima nei più floridi tempi dell' arte. Vogliamo ben accordare che i Veneziani non fossero punto digiuni nell'arte della scultura, siccome altrove abbiam avuto campo di osservare, ma sarebbe da dubitare con rispetto alle altrui opinioni che nell'undecimo secolo fossero in istato di produrre un'opera di tanta mole e di sì difficile e lungo lavoro. Quand'anche si volesse provare che fra i veneziani allora si trovasse chi fosse in caso di scolpir meglio di quello che veggonsi i bassi rilievi di queste colonne, avremo minor ripugnanza di piegarci a tale opinione, piuttosto che crederli atti ad assumere una tanta opera; opera che esige una pràtica nell' arte assidua e grandissima, opera che annunzia un esercizio di

meccanica immenso, un lusso d' esecuzione proprio di chi ha frequenti occasioni per impiegarla, opera che se non attesta un genio nascente, dimostra abbastanza però un'arte consumata, opera propria in fine d' una gran capitale ricchissima, non mai di un paese dove gli edifizj eransi fino allora coperti di canne e di tavole, nè mai propria del tempo del Selvo *che comenzò a far lavorar de mosaico la gesia de S. Marco, e mandò in diverse parte per trovar marmori e altre honorevol piere e mistri per far cusì grand ovra e meravigliosa in colona di piera, che in prima giera de parè zoè de legname come appar ancuo in di*. Le cronache veneziane così si concordano tutte nell' esprimersi alla fine quasi appunto del secolo XI. E se il mausoleo fatto pochi anni dopo a Vitale Falier non corrisponde in parte alcuna al merito delle colonne, o quelle poche sculture sono di uno stile affatto diverso, quantunque ciò nulla provar dovrebbe (siccome sarà dimostrato parlando della contemporaneità dei monumenti) null'ostante i caratteri delle iscrizioni avrebbero dovuto aver qualche rassomiglianza fra loro, rassomiglianza che non vi si riscontra. Il pallio e la tunica era vestimento comune ai greci e ai latini, e più partilarmente alle donne che non erano distinte dalla toga; dimodochè pel vestiario pochissimo

potrebbe dedursi dall' ispezione la più diligente su questo singolar monumento.

Nè alcun segno ch' escluder possa che il lavoro indicato sia greco si è potuto trovarvi in seguito delle enunciate considerazioni. Per qual tempio altrove fossero queste lavorate non si saprebbe indovinarlo; giacchè se fossero state a Grado o a Torcello, sembra impossibile che non vi fosse traccia o memoria del loro trasporto e della loro celebrità presso alcun de' cronisti, e la sola ispezione delle medesime basta ad escludere che possano appartenere ad una data anteriore. Ma poterono essere fors' anche state ordinate allorchè fu commessa la palla d'oro, e vennero trasportati da Bisanzio tanti altri materiali. Ai quali indicati argomenti pare si possa aggiugnere non trovarsi in Venezia altro lavoro che a questo rassomigli in alcuna maniera: che se opera nazionale si fosse questa, era pur necessario che una scuola avesse dato altri esempj e lavori di questo stile, nè pare che questo sarebbe il monumento unico che prodursi potesse, qualora assimigliare non vogliansi ad esso i lavori d'alto rilievo che stanno distribuiti sull' architrave della porta minore a sinistra, i quali diamo alla susseguente tavola XXVI, e che essendo peggio eseguiti, nondimeno ricordano il medesimo stile. Prima però di esaminar quest' architrave e progredire colle nostre

osservazioni sulle sculture in marmo dell'antica veneta scuola, giova di richiamare l'attenzione del lettore alle porte di bronzo interne ed esterne della basilica, le quali serviranno a farci conoscere anche meglio ciò che si crede da noi fin qui dimostrato. Prescinderò dall'osservare come antichissimo fu in Venezia l'esercizio dell'arte del fonditore, dell'orefice, del tessitore di filamenti preziosi d'oro e d'argento, se in un testamento del 1123 e in un altro del 1190, verificati dal Zanetti sopraccitato, si parla di vasellami e lavori figurati d'orificeria disposti in morte da un Domenico Enzio e da un Matteo Calbani; e se nel 1248 si ha una legge relativa a un dazio per quelli *qui faciunt pannos ad aurum, purpuras, et cendalos*, le quali manifatture non possiamo determinare da quanti secoli fossero forse in uso, giacchè per tutta Italia fino dai tempi di Carlo Magno era prescritto, che *aurifices et argentarii* fossero in ogni provincia e città capitale de'suoi regni, come sta scritto in una legge contenuta in un suo capitolare. Or dunque dopo tutto questo non farà meraviglia che in una delle porte di bronzo esterne della basilica si legga il nome di un artefice veneziano, che probabilmente tutte le fuse, e questa è l'iscrizione. MCCC MAGISTER BERTUCCIUS AURIFEX VENETUS ME FECIT. Ma questo non è l'oggetto di una tal digressione, poi-

Porte di bronzo di S. Marco.

chè nostro intento è di condurre l'osservatore alla porta interna a destra entrando dalla parte della cappella del battistero. Questa è tutta di bronzo intarsiata di diversi metalli con figure e santi greci, con iscrizioni greche e veramente a tutte prove lavoro di Costantinopoli. Coll' osservarsi di essa si concilierà facilmente ciò che fu scritto dello spoglio di quella capitale e del trasporto fattosi delle porte di S. Sofia, e può credersi che questa appunto potesse esserne una adattata alla basilica veneziana. Ma se guardiamo la porta di mezzo, in essa si sono all' incirca imitati i lavori della porta greca, ponendovi i volti e le mani di lamina intarsiata d'argento, e lavorandosi il resto sul fondo del primo metallo, ma le leggende sono latine, i santi latini; e tutto quel lavoro, non tanto per i caratteri scritti quanto per lo stile, sembra appartenere alla metà del XIII secolo. Avvi un' iscrizione che dice LEO DE MOLINO HOC OPUS FIERI JUSSIT, e se si volle imitare un lavoro portato a Venezia dopo la presa di Costantinopoli, non si sarà facilmente fatto eseguire colà, ma si sarà più ragionevolmente qui lavorato, poichè artefici non mancavano a quest' impresa capacissimi oltre ogni credere; e guardando con avvedutezza ciò che realmente appartiene alla nostra Italia, vi si ravvisa un carattere distinto, non però facile a riconoscersi

da tutti, massimamente in quelle remote età, senza bisogno di appropriarle alcun' opera altrui. Anche il Lanzi fu dello stesso sentimento ove in proposito d'antiche produzioni veneziane scrisse dell'arca in legno che fin ora si vide nella chiesa di S. Biagio alla Giudecca la quale racchiudeva il corpo della B. Giuliana dipinta nel 1262: *Vi è dipinto S. Biagio titolar della chiesa, S. Cataldo vescovo, e la B. Giuliana, quegli ritti, questa genuflessa: i lor nomi sono in latino; e lo stile ancor che rozzo, pur non è greco* (1).

Sculture antiche adoperate nel costruire la basilica.

Ma tornando all'architrave sulla porta della facciata che resta verso il lato dell'orologio, il solo che ricordi in qualche maniera i bassi rilievi delle colonne, vedesi con evidenza aver questo servito già ad altre architetture fors'anche in altri paesi, ed essersi ricomposto di pezzi diversi e collocato in questo luogo per ornarne l'ingresso. Egli è ben certo ed evidente che le arti in Venezia andarono migliorando nel progresso della fabbrica, e le sculture da altrove trasportate e inserite rimasero più rispettate pel pregio della loro antichità che pel merito del lavoro. Per ben convincersi su que-

(1) Storia pittorica T. III. pag. 7. ediz. terza. L'arca oggi vedesi al Redentore ed è il più antico monumento dei pennelli veneziani che si conservi.

sta opinione, che crediamo non priva di buon fondamento, da questa porta laterale si passi alla porta grande di mezzo e si osservino i tre archivolti scolpiti in basso rilievo, e dovendosi naturalmente supporre che l' inferiore sia d' anterior costruzione a quelli che stanno superiormente, ogni ragione dee far egualmente credere, che non possano in quel luogo essersi adattati lavori stranieri, poichè quelle sculture sono conteste e costrutte espressamente per quella figura semicircolare di cui formano altrettante sezioni. Si osserverà con qualche evidenza dietro a questi confronti un progresso nell' arte, essendo tozze e goffe assai le figure indicate da prima nell' architrave della piccola porta; opere che come crediamo, se sono di bisantino scarpello, non offrivano insegnamento a' nostri italiani, capaci fino d' allora di scolpir altrettanto; indi si osserveranno notabilmente migliori quelle dell' arco inferiore della porta maggiore, e in fine di gran lunga preferibili (al segno di accostarsi all' eleganza) alcune figure scolpite nel secondo archivolto, le quali per l' espressione il movimento e le pieghe dinotano i gran passi che l' arte andava facendo. Così gli evangelisti, collocati nel fianco della chiesa in rilievo stiacciato sembrano appartenere all' epoca dell' ultimo archivolto, di modo che lo scarpello veneziano per una

Sculture eseguite in Venezia nella costruzione del tempio

diversa via da quella di Niccola Pisano s'andava incamminando a far rifiorire le arti con brillanti successi. Veggasi la citata tav. XXVI in cui stanno al di sopra le sculture dell'architrave che sembrano *non eseguite a Venezia*, indi quelle del primo archivolto della porta maggiore, in fine i bassi rilievi del secondo archivolto: notandosi però che l'Evangelista scrivente, posto da un lato della tavola superiormente, non è inserto in questa facciata, ma con molte altre sculture di quello stile e di quel mirabile scarpello si vede nel fianco verso la chiesa di S. Basso con iscrizioni latine.

Si potrebbe cercar la ragione di questi progressi evidenti nell'arte, ma egli pare assai verisimile che quei primi scultori veneti osservassero buoni frammenti, o anche interi monumenti di greco stile. Non è dimostrato che in Venezia si trasportassero materiali ed avanzi di edifizj unicamente appartenenti a' tempi bassi, ma è chiaro che di dove si trassero questi ne esistevano anche di preziosi, e per quanto siasi allora preferita la conservazione e collocazione di tutto ciò ch'era relativo al culto cristiano, saranno cadute sotto gli occhi di quegli artisti anche alcune produzioni di migliori età, delle quali se ne osservano in Venezia non pochi rispettabili avanzi, raccolti in molti pubblici e privati luoghi. Tale è la co-

pia di questi che per quanto siasene distratto e trasportato di là dai monti e dai mari, e memoria soltanto rimanga dei nomi di molti collettori di preziose antichità, null' ostante qui ne fu e ve n' ha tuttavia oltre ogni credere. Di questi cimelj non può assegnarsi l' epoca determinata in cui vennero qui trasferiti, e non costerà molta ripugnanza il credere che parte almeno ci venisse recata contemporanea a' monumenti cristiani lavorati in tempi infelici, e che qualche parte ancora qui si trasportasse da quei luoghi medesimi dell' estuario che salirono in molta celebrità col popolarsi i primi pel rifugio di quei signori e di quegli artisti che provennero dalle distrutte città di Aquileja, Adria, Altino, Opitergio, siccome altrove abbiamo accennato. A buon conto veggonsi nella facciata di S. Marco i bassi rilievi delle forze d' Ercole, i quali sebbene non d' aureo tempo, pure sono e profani e di un' età meno vicina alla total decadenza delle arti; età dimostrata da tanti altri monumenti che si trovano inseriti nell' esterno di questa basilica. Più di tutto sembra di poter attestare che contemporaneamente all' erezione del tempio venissero trasportati anche monumenti di ogni diverso genere, in prova di che veggonsi posti tra gli evangelisti del fianco verso S. Basso i due cervi di quasi tondo rilievo che stanno ai piedi

di alcuni alberi, opera che sebbene mutilata, sembra poter assegnarsi ad epoche anteriori al decadimento delle arti. Siccome questa potè essere allor trasportata, molt'altre lo saranno state egualmente, che per loro profana natura altrove ad ornamento di private raccolte si conservarono; giustificandosi che tutto ciò che potevasi riguardare come simbolico del culto si assegnasse preferibilmente a ornato delle esterne pareti del tempio; e di fatto aquile, leoni, lepri, galli, volpi, pavoni, cervi ed altri animali servirono sempre a sacre allusioni quantunque non fossero a tal oggetto scolpiti, e ciò vedesi principalmente negli antichi templi e cimiterj. Se ostacolo fossero mai a queste riflessioni i bassi rilievi d'Ercole riflettasi alla somiglianza che aver dovevano colle forze del Filisteo onde riconoscerne non disdicevole la collocazione nel luogo sacro.

Ove nelle cronache e negli scrittori veneziani fossero memorie che ci conservassero i nomi degli artefici delle fabbriche e dei monumenti col preciso anno dei loro lavori s'avrebbe una assai maggior luce in questo tratto di storia dell'arte; ma rivoltesi le memorie veneziane per lo più scritte da antichi patrizj a conservare i fasti politici e militari di quella possente repubblica, trascurarono moltissimo d'indagare e mantenere il filo di tutto ciò che interessa le buone

arti. Il nome degli artisti qui non si cominciò a scolpire nei marmi che tardi, e si preferiva di porvi la data del lavoro od anche il nome de' fabbricieri, piuttosto che quello degli scultori. Eppure non solo nella fabbrica di S. Marco ma in molti altri edifizj s'incontrano monumenti, dietro a' quali si scorge che se non sempre precedono le opere dei Pisani, sono però anteriori all'epoca in cui qui si diffuse il loro stile per mezzo dei veneziani scolari di Agostino e d'Agnolo sanesi. Sono parecchi anni che vennero distrutti i monumenti sepolcrali nel claustro dei Frari, da noi non veduti, ma fra questi erano molti pezzi di scultura veneziana, come alcun poco se ne vede ancora nel muro esterno e nel claustro de' ss. Gio. e Paolo ed in altre antiche chiese e claustri di Venezia.

Antica scultura nel duomo di Murano

Un' antica scultura, indubitatamente veneziana, vedesi nel duomo di Murano all' altare di S. Donato, ove sotto l' immagine di questo santo scolpita in legno di basso rilievo, dipinta e dorata, leggesi la seguente iscrizione:

CORRANDO L' ANNO MCCCX. INDICTION VIII.
IN TEMPO DE LO NOBELE HOMO
MISSER DONATO MEMO HONORANDO PODESTÀ DE MURAN
FACTA FO QUESTA ANCONA
DE MISSIER SAN DONADO.

Appiedi dell'altare della Madonna in S. Maria dell'Orto, che una volta era la chiesa di S. Cristoforo, è un antico sepolcro colla figura di mastro Giovanni de' Santi in basso rilievo, intorno cui è quest' iscrizione:

HIC JACET MAGISTER JOHANNES DE SANCTIS LAPICIDA
DE CONTRATA SANCTI SEVERI
QUI PER SUAM MAXIMAM DEVOTIONEM OBTULIT,
ET DEDIT IMAGINEM B. VIRGINIS
IN ECCLESIA SANCTI XPHORI DE VENEX
QUI OBIIT IN 1392 DIE VII MENSIS AUGUSTI.

Scultura antica sulla porta d' ingresso all'accademia di belle arti.

Ma pur volendo alcuna cosa produrre di veneziano che attesti quanto si è asserito, prima che qui diffondasi il gusto pisano, o per dire con più precisione anche in tempo che si andava pur diffondendo (mentre alcuni a quello, ed altri a questo modo per diversa via sembravano dedicarsi) si osservi il basso rilievo posto sulla porta d'ingresso all'attuale accademia delle Belle arti, un tempo convento della Carità, il quale eseguito da uno de' migliori artefici di quell'età e per la diligenza dell'esecuzione e per la preziosità con cui tanta parte del marmo venne dorato e per la cura di un ricco patrizio in tempo di cui fu ordinato, attesta che si volle un monumento quanto più splendido potesse allora ottenersi. L'invenzione è

semplice, espressiva e gentile. Singolare è la forma con cui venne vestito il bambino non certamente imitato da quelli che Niccola pose in braccio ed in grembo alle sue vergini. Questi sebbene atteggiato propriamente, prendendo tutta la parte col gesto alle suppliche dei devoti, sembra per le esili sue forme più un aborto che un putto di belle fattezze, il che evitarono i Pisani col sussidio del bello ideale che più degli altri cominciarono a far sentire nelle opere loro. Peraltro la compostezza matronale di Maria e la pietà di quei piccoli devotini è mirabilmente espressa in questo marmo, e le pieghe vi sono intese con verità e buon carattere. Questo lavoro porta con se l'iscrizione del mille trecento quarantacinque, nel tempo che o protettore o fabbriciere era un Messer Marco Zulian, della stessa famiglia probabilmente, che colla fortuna e col nome ereditò dal pio fondatore la devozione verso questa religiosa fraterna, avendo trovato registrato in una cronaca veneziana che fino *dal* 1118 *sotto il dogato di Domenico Michel doge XXIX un Marco Zulian fece edificare la chiesa e il Monastero di S. M. della Carità.* Leggesi scolpito di fatto nel marmo (che può vedersi alla tavola XXVII) MCCCXLV. ĪLO TEMPO DĒ MIS MARCO ZULIA FO FATTO QUESTO LAVORIER. Non può dubitarsi che questa scultura

non sia veramente di veneziano scarpello, e se i bassi rilievi che veggonsi nella cappella del battistero di S. Marco al sepolcro di Andrea Dandolo, morto nel 1354, sono di tanto inferiori, che vi pare tra quest'opera e quella la distanza di secoli, ciò prova evidentemente che v'erano artisti buoni e cattivi, ma pochissimi buoni. La stessa riflessione abbiamo altrove fatta sul deposito di Vitale Falier posto nell'atrio della basilica nel 1096 e su quello della principessa *Felice* moglie del doge Vitale Michiel nel 1102, contemporanei a opere migliori di scultura che pur facevansi allora in S. Marco, e potrebbe estendersi alle arche sepolcrali poste nello stesso luogo a Marino Morosino e a Bartolommeo Gradenigo. Non avvi età in cui non si possa osservare un sì grande divario di abilità fra gli artisti, e si comprende la fallacia dei giudizj che ne verrebbero volendo secondo il merito delle opere assegnare l'epoca in cui furono eseguite.

Scultura dell' Arduino ai Carmini.

Quasi comtemporaneo è il basso rilievo che qui riportasi dell'Arduino; quel medesimo citato dall'Algarotti nel proposito del fabbricatore del tempio di S. Petronio in Bologna. Nell'atrio dei Carmini questa scultura si vede, di cui la massima è buona, il carattere delle pieghe alquanto rassomiglianti per lo stile al precedente, ma l'esecuzione d'un merito di

molto inferiore. Questo basso rilievo porta l'iscrizione superiormente MCCCXL MENSIS OCTOBRIS e inferiormente ARDUIN. TAJA PETRA FECIT. La scultura è del genere di molte altre che veggonsi e sopra la porta di S. Basilio e a santa Marta e che vedevansi in S. Antonio a Castello, e in parecchi altri luoghi della città. Ma la nostra particolar attenzione conviene rivolgerla alle sculture che adornano il palazzo ducale a preferenza di tutte le altre, poichè egli è evidente che in quello si saranno adoperati sicuramente i migliori artefici che potesse allora avere quest'arte in Venezia.

Insigni sculture di Filippo Calendario.

Abbiamo già reso nel secondo capitolo di questo libro un tributo di riconoscenza all'Egnazio e al Sabellico che ci hanno conservato il nome di Filippo Calendario *statuarius et architectus insignis qui et forum ipsum columnis intercolumnisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore in quo patres convenire possent creandis magistratibus*. Si è poi potuto appoggiare questo giudizio onorevole col soccorso di molte cronache inedite, essendo in quasi tutte ripetuta la stessa cosa, e basta qui riportare un passo di quella da noi esaminata e appartenente al signor D. Sante Valentina cappellano di S. Rocco, ove al proposito della congiura e della morte di Marino Falier nel 1355 è nominato

Filippo Calendario *architetto, uomo astutissimo, lo qual era molto ben voggiudo dalla signoria e fu quello che fece lo palazzo nuovo per esser de miggior maistri de taggia piera che se trovasse in Venetia*. È fuor d' ogni dubbio che quest' artefice sommo a dir vero per le riguardevoli sue opere aver doveva sotto di se una quantità di subalterni scarpellini e scultori che gli dessero mano al gran lavoro del palazzo ducale; e qualora nel 1355 sia detto ripetutamente che aveva edificato questo nuovo palazzo è duopo credere intanto che le colonne almeno e i capitelli fossero per opera sua scolpiti e messi in opera, poichè stando al di sotto nell' uffizio di reggere quella mole grandiosa, non possono posteriormente essere stati aggiunti da altra mano. Che avesse egli molta gente nella sua officina è fuor di dubbio per l' immenso lavoro e la necessità in cui si trovava di preventivamente ordinare e disporre le colonne e capitelli inferiori, avanti di poter sopra murarvi un tanto edifizio, e per aver egli anche cominciata la costruzione del gran salone del maggior consiglio la quale venne da lui molto avanzata. Non tanto è ciò riferito ove si parla di lui, ma sappiamo inoltre positivamente, come dieci anni dopo la sua morte tutto l' edifizio era così finito e stagionato *che Marco Cornaro nel* 1365 *cominciò a farlo dipingere coi dogi*

intorno, e fece dipingere la storia di Federico I col papa Alessandro III e ai capitelli lettere le quali, ut dicitur, furono fatte per messer Francesco Petrarca, e in capo alla sala un paradiso (dipinto da Guariento) *come Cristo corona la madre con angeli e santi e lettere che dicono scritte sul detto muro in campo biado con lettere d'oro Marcus Cornarius dux et miles fecit fieri hoc opus; e di sotto sono questi quattro versi composti da Dante Alghieri esprimenti la pittura del paradiso, e fatti da lui quando venne a Venezia oratore per i signori di Ravenna.*

L'amor che mosse già l'eterno padre
Per figlia aver di sua deità trina
Costei che fu del suo figliuol poi madre
De l'universo qui la fa regina. (1)

Se dopo aver dunque Filippo Calendario incominciate e condotte opere di tanto impegno e di tanta mole fu involto nella congiura di Marino Falier vedesi evidentemente che due ragioni determinarono i congiurati a por gli

(1) Muratori Rer. Ital. Cron. Sanudo T. XXII. Bisogna osservare che questi versi dovevano esser stati composti da Dante 50 anni prima circa dell'epoca indicata dalle pitture forse per essere altrove collocati, o perchè fin da quel tempo si volgeva in animo di far ciò che fu poi eseguito un secolo dopo.

occhi sopra di lui. La prima può derivare dal gran numero degli ajutanti e dipendenti che aver doveva per far scolpire o dirozzare contemporaneamente quei gran capitelli delle colonne secondo le sue invenzioni, che tutte non potè egli condurre di suo scarpello, e vedesi che alcuni anche furono condotti interamente da altre mani, e aver doveva egli pure un gran numero di muratori e lavoranti di ogni genere che preparassero le fondamenta, erigessero le colonne, inalzassero le mura interne, di maniera che un esercito di ben destra e robusta gente dipendeva da lui; gente opportuna per tentare un fatto ardito, come in realtà si tentò. L'altro motivo per cui venne preso di mira in quella circostanza fu la finezza dell' ingegno, *uomo astutissimo,* come dall' opera piena d'ardimento da lui costrutta ben rilevasi; e la sua previdenza si tenne a calcolo avendone già dati non dubbj saggj; dote preziosa che rivolta a sinistro fu tanto funesta per un uomo sì grande. Non si farà da noi riflesso come queste qualità poi mal gli servissero nell'uopo, per cui infelicemente perdè la vita, ma queste ben si disvelano ove si osservi l'angolo del palazzo poggiare sulla colonna inferiore con tanto ardimento, e come le fondamenta in quel luogo difficile debbono essere state assicurate con avvedutezza e cautele infinite. Un

edifizio come questo, cui premono tanti secoli, dura immoto e sicuro al dì d'oggi, disfidando per altrettanti gli oltraggi del tempo.

Che poi poco di lui si trovi nelle memorie veneziane, e a stento siasi potuto accertare questi fatti di cui tutti gli scrittori d'arti tacciono, anche questo per l'indole dei tempi e delle circostanze quasi spiegasi con evidenza. Chi avrebbe tra gli stranieri mai dovuto tener parola del merito di un artista veneziano, i cui lavori non andarono mai forse fuori della città, tanto più che la vastità delle sue opere bastava a consumare l'età d'un uomo, se non fosse caduto immaturo e vittima d'una mal consigliata deviazione dalle inclinazioni della miglior sua natura? Se di lui non parlavano gli scrittori veneziani, non è meraviglia che tacessero gli altri che nol conobbero; e facilmente in un governo repubblicano si sarà cercato di spegnere almen col silenzio la memoria di chi attentando alla pubblica libertà fu sentenziato ad avere spenta la vita. Passato un periodo di alcune età cade in dimenticanza il nome di Calendario, e i Ridolfi, i Vasari, i Baldinucci e gli altri tutti o storici o scrittori di trattati, che spesso si copiano l'uno dall'altro, copersero di oblio la memoria d'uno degli uomini più insigni di cui debbano gloriarsi le arti.

Non abbiamo argomenti pienamente patenti per ben dedurre quali altri lavori egli conducesse, oltre i numerosi capitelli che reggono questa gran mole, a meno che non si riconoscesse una qualche somiglianza nei bassi rilievi di commendevol lavoro che ornano la soffitta e la fronte dell' archivolto superiore dell' ingresso principale di S. Marco. Egli è certo che in questi si ammira un merito assai distinto e di molto superano tutte le altre sculture che li circondano.

Meraviglioso è intanto che prima della metà del XIV secolo si scolpissero lavori del merito di questi capitelli, i quali variati per le invenzioni ed eseguiti con finezza di lavoro sorprendente vennero, quanto alla meccanica dell' arte, agguagliati appena, non mai superati nel 1500. Le foglie da cui sbucciano elegantissime figurine simboliche sono trattate con tal leggiadria e freschezza di tocco che quantunque non possano lodarsi per la scelta delle forme, pure fanno la maraviglia e quasi la disperazione di chi prenda a volerle imitare. La varietà delle figurine, le accomodature di teste, le mosse e le drapperie soprattutto sono trattate come nei migliori tempi dell' arte. Noi diamo alcuni capitelli per indicare questo genere singolare di ornamenti, e poi più in grande presentiamo alcune di queste figure a parte a parte unendovi

anche alcune teste dell'ordine inferiore esterno: così pure due che abbiamo tolte dall'ordine superiore interno, dalle quali potrà pienamente persuadersi chi le riguarda, come (se non di pari passo) molto da presso andavano i Veneziani agli artisti di Pisa. Tavole XXVIII, XXIX e XXX.

A nostro credere si ravvisa in queste opere del palazzo ducale un merito di preferenza che non trovasi nelle altre che allora venivano prodotte in Italia, ed è la freschezza di tocco, quel brio che difficilmente può lasciarsi dallo scarpello, la cui opera lenta e non scorrevole raffredda sovente i frutti dell'invenzione. In questi fogliami e figure di Calendario trovasi una libertà di colpi maestri che non si ravvisa nelle più diligenti e studiate opere dei Pisani. Ciò forse potrà spiegarsi per la celerità che esigevano opere cotanto grandiose, che se fossero state condotte con più finitezza oltre il consumare un tempo infinito, avrebbero forse perduto una parte di quello che è vero pregio e che altri alle volte suol chiamare mancanza di preziosa e diligente esecuzione, preferendo il polito e il levigato a quel poco di scabrosità che non lascia accorgersi del penoso tormento della pomice o della lima. Comunque sia non si può negare a questo grand'uomo un posto assai luminoso fra i restauratori dell'arte

e non possiamo defraudare noi stessi della compiacenza d' essere stati i primi a farlo conoscere nella sua grandezza e a dar qualche saggio delle preziose sue produzioni. Abbiamo voluto anche far intagliare le iscrizioni allusive ai simboli diversi scolpiti su questi capitelli, le quali siccome semplici, chiare, eleganti partecipano del sapore che le lettere spiravano da ogni produzione, molto più di quello che sogliasi riconoscere nelle opere dell'arte di quell'età. Nella prima di queste tre tavole è l'iscrizione: AVARICIA AMPLECTOR e altre figure non hanno alcuno scritto. Nella seconda: CASTITAS CELESTIS EST- INJUSTITIA SEVA SUM.- ALACHRITAS CANIT MECUM- HONESTATEM DILIGO- ASTINENCIA OPTIMA- MISERICORDIA DOMINI MECUM. Nella terza: FALSITAS IN ME SEMPER EST- STULTITIAM ME REGNAT- TRAJANO IMPERATORE CHE DIE GIUSTIZIA ALLA VEDOVA. Il commento a ciascuna offrirebbe e curioso e interessante argomento per chi ad esame accurato prendesse quel grande e magnifico edifizio che da tanti secoli aspetta ed invoca l' amore dei dotti e dei concittadini per essere degnamente illustrato. Non v' è bisogno dello acuto ingegno di un d'Hancarville per ispiegare queste allegorie, e basta riflettere a quella, non in latino idioma, ma in volgar favella da tutti intesa, che affacciasi entrando per la porta ove tutti i magistrati passar dovevano ogni

giorno, per concludere quale saggio e chiaro avviso lo scultore intese di dar colla giustizia resa alla vedova genuflessa, e per dedurre egualmente come ogni altra simbolica figura fosse collegata coll'oggetto di una fabbrica in cui centro aver dovevano le virtù e gli attributi degni della pubblica augusta rappresentanza.

Altre antiche sculture veneziane.

Molti altri scultori vedesi aver lavorato in Venezia i quali seguirono tracce non segnate dai restitutori delle arti toscane, e particolarmente eseguirono bassi rilievi molto stiacciati siccome quelli che veggonsi in S. Marco esternamente ed internamente negli evangelisti e nelle madonne di cui abbiamo dato saggio alle tavole VII e XXVI. Non è stato possibile di ritrovare in Venezia memorie di quel Bonafuto che scolpì i profeti nel basamento della facciata di S. Petronio in Bologna nel 1394, siccome rilevasi nell'archivio di quella fabbrica (vedi tavola XIX), i quali sembrano aver offerto quasi il modello ad altro scultor veneziano nel trattare simili soggetti nella chiesa dei Frari, quando non fosse lo stesso artefice o alcuno di sua scuola che li abbia scolpiti.

Sculture dei pisani in Venezia

Sembra indubitato che Niccola Pisano, sì per quanto riporta il Vasari, come per la conferma di altri scrittori, fosse costruttore delle due chiese di s. Antonio in Padova e di S. Mari dei Frari in Venezia. Se le vicende degli ar-

chivj di questi conventi non lasciano certezza di questo fatto, non è per questo che possa recarsi documento in contrario, nè possa neppur volgersi in dubbio per lo stile dell' architettura, che essendo della migliore che mai potesse vedersi in quei tempi, supera di gran lunga quanto andavasi facendo alla metà circa del XIII secolo *in Romagna come si può vedere in s. Ippolito e S. Gio. di Faenza, nel duomo di Ravenna, nelle case de Traversari e nella chiesa di Porto: ed in Arimini nell' abitazione del palazzo pubblico, nelle case de' Malatesti ed in altre fabbriche, le quali sono molto peggiori che gli edifizj vecchj fatti nei medesimi tempi in Toscana. E quello che si è detto in Romagna si può dire anco con verità d' una parte di Lombardia. Veggasi il duomo di Ferrara e le altre fabbriche fatte dal marchese Azzo e si conoscerà così essere il vero e quanto siano differenti dal Santo di Padova fatto col modello di Niccola, o dalla chiesa de' Frati minori di Venezia: fabbriche amendue magnifiche ed onorate* (1).

Non è qui luogo di far eccezione su tutte le citazioni di questi edifizj dei quali parla il Vasari, poichè ne annovera alcuni che appartengono forse a un'epoca anteriore, ma pur è sem-

(1) Vasari, Vita di Niccola Pisano.

pre verissimo ciò ch' egli osserva del migliore stile di Niccola in architettura e in iscultura a fronte di ciò che si andava dovunque fabbricando in Italia. Ciò posto, e chiaro potendo maggiormente dimostrarsi per altre osservazioni come Niccola stesse lungamente tra Padova e Venezia, restano conciliate mirabilmente le epoche in cui sorsero questi edifizj portate da tutti i cronisti e storici. Quanto alla chiesa del Santo di Padova abbiamo già veduto a suo luogo come la sua prima edificazione è posteriore appunto al 1231, e lo Scardeone nelle memorie dei prelati padovani cita Giacomo Padovano vescovo LXXVI il quale *Nobile D. Antonii Confessoris templum solemniter consecravit. Obiit anno Domini MCCLVI.* Per conseguenza la chiesa fu posta in istato d'essere consecrata nel periodo di circa que' venti anni appunto in cui s'ignorano precisamente quali fossero le opere altrove condotte da Niccola Pisano; e nel periodo di questi medesimi venti anni sorse la chiesa dei Frari anche in Venezia, poichè fu precisamente costrutta tra il 1232 e il 1251. Fu fatto doge nel 1229 Giacomo Tiepolo uomo di molta pietà e liberalissimo, il quale morì nel 1251 e nel suo dogato furono contemporaneamente erette le due più magnifiche chiese di Venezia, quella cioè de' Frari e quella de' santi Giovanni e Paolo. Se Niccola fosse stato per la

prima chiamato in un paese ove era un architetto capace di erigere il tempio de' santi Gio. e Paolo, egli avrebbe avuto un competitore di un merito non inferiore certamente, e di cui dovrebbe esser fama, poichè nè in maestà, nè in ardimento, nè in proporzioni questo tempio cede in alcun modo a quello dei Frari, anzi sembra evidentemente che in alcuna sua parte lo superi. Se dunque è ciò manifesto, perchè si vorrà andar cercando qual essere potesse l'architetto che ne desse il modello o ne dirigesse la fabbrica fuor di Niccola Pisano, che in quel tempo appunto trovavasi a Venezia e al servigio dello stesso doge sotto di cui ebbero principio questi due templi venerandi? Il silenzio del Sansovino e degli altri scrittori veneti non è allegabile in alcuna contraria prova; e quanto al tempo di queste costruzioni anche la cronaca del Sanudo riportata dal Muratori ci serve a meraviglia in conferma di ciò che andiamo esponendo. Poco dopo citato l'anno 1232 dice la cronaca stessa (parlando di Giacomo Tiepolo): « Questo doge essendo mol-
« to religioso concedette a' frati dell' ordine
« de' Predicatori della regola di S. Domenico
« certo terreno e paludi e acque poste nel
« confine di S. M. Formosa per dover fare una
« chiesa e monastero per abitare li detti frati.
« *E così del suo fece far parte della chiesa sotto*

« *il nome di S. Gio. e Paolo*, e fece scolpire
« la visione che apparve d' angioli co'torriboli,
« colle croci, e metterla sopra la sua arca di
« fuori la chiesa, dove volle esser sepolto come
« dirò di sotto. Ancora i frati dell'ordine di S.
« Franceso non avevano monastero in questa
« città e abitavano presso la chiesa di S. Lo-
« renzo e facevano fatiche di sua mano e con
« quelle e con le limosine vivevano. *Ora in*
« *questo tempo fu principiata la chiesa e mona-*
« *stero de' frati minori detta S. Maria per abi-*
« *tazione de' prefati frati,* il quale poi al tem-
« po di Francesco Dandolo doge (procuratore
« di questa fabbrica Scipione Bon) fu compiu-
« to.

Tali argomenti sembrano poter confermare assai ragionevolmente non solamente le asserzioni di Vasari, ma poter eziandio lasciar dubitare che la chiesa de' SS. Gio. e Paolo od eseguita fosse od assistita per lo meno dallo stesso architetto, nè sorpresa farà che dissomigli da quella dei Frari e ricordi la forma di alcuni altri templi consecrati a quel titolare poco tempo dopo, come S. Niccolò di Treviso, S. Anastasia di Verona e S. Agostino di Padova, poichè agevole esser doveva a Niccola il conformarsi ad alcune indicazioni che potevangli esser date in quel proposito, modificando il suo stile e servir facendo la scienza e l'arte alle

altrui prescrizioni. Noi sappiamo che non molti anni dopo fu fabbricata la suddetta chiesa di S. Niccolò a Trevigi, consecrata parimente a S. Domenico, e che ne furono architetti alcuni di quei frati, poichè molti regolari in quell' età si occupavano di scienze e di arti, come abbiamo riferito al capitolo primo di questo libro. Ognuno ben sa come anche prima di fra Francesco Colonna e di fra Giocondo domenicani, l'uno autore del Polifilo, l' altro dotto commentatore di Vitruvio e peritissimo architetto, vi furono altri frati edificatori dovunque; e la bella chiesa di S. M. Novella e il ponte della Carraja in Firenze e molti altri edifizj in Roma, in Napoli e altrove del XIII, e XIV secolo sorsero per mano di frati dottissimi architetti che non isdegnavano il nome di *magister lapidum*, come fu chiamato quel fra Jacopo Talenti da Nipozzano nel necrologio di S. M. Novella fino dal 1289, di modo che lumi e mezzi aver potevano per influire sul talento di Niccola, e forse i soli erano allora che potessero aver contatto seco lui in questa materia. Abbiamo anche lapidi memorabili erette alla memoria di frate Guglielmo domenicano architetto e scultore, e di cui si riportano memorie dall' abate Grandi Camaldolese nella sua epistola *de Pandectis*, e Leandro Alberti lo chiama *optimus lapidum sculptor*. Morì questo bravo frate, non

omesso anche dal Morona, nel 1312 e poteva egli pure esser vivente nel tempo di questi edifizj, almeno per ultimarli.

Non farà meraviglia pertanto se verrà dimostrato che anche prima che in Venezia si vedessero le opere di quei bravi veneziani scolari di Agostino e d'Agnolo sanesi si diffondesse il gusto della scuola Pisana; e se Niccola edificatore di superbi templi non vi scolpì archi o pergami come altrove, vi dovette però modellare, insegnare e dirigere molti artisti che si saranno avvicinati a lui come sommo maestro. Ma ciò poi diverrà argomento invincibile, ove si abbia prova non dubbia di sue invenzioni e fors'anche di sue sculture in diversi luoghi. Noi abbiam visto di già come Giovanni suo figlio, come Nino pisano, e lo stesso Andrea imitassero la bella Madonna che primo scolpì Niccola nel mezzo dell'arca di S. Domenico e ripetè poi in altri luoghi.

Confronti tra le sculture Pisane di Venezia e quelle di Toscana.

Queste statue di tutto tondo così ben panneggiate, mosse con tanta grazia che osservandole si trovano quasi originate da un tipo medesimo, si possono ora bene esaminar nuovamente alle tavole X, XI e XII di quest'opera. Ma qualora si vogliano poi confrontare colle Madonne che da noi vengono qui prodotte, appariranno riunite alla tavola XXXI. Chi non ravviserà in queste parimente la medesima

derivazione, lo stesso stile, l' invenzione egualissima delle sovraccitate? Sono poi esse lontane infinitamente da quanto fu fatto dall' Arduino, e dall' altro scultore sulla porta della Carità (tavola XXVII) e nulla hanno di comune con ciò che può dirsi scuola originaria in Venezia, sicchè non vi sarà certamente una sola opinione d' artista, o d' intelligente che non convenga su quella qualunque evidentissima analogia più sopra indicata.

La prima di queste, posta sovra un pilastro esterno alla porta maggiore della chiesa dei Frari, ritenutasi in ogni tempo siccome opera di maestro scarpello, più verisimilmente d'ogni altra sembra dover appartenere a Niccola Pisano. Il tempo in cui vi fu posta sembra esser debba quello della decorazione di quell'ingresso, probabilmente serbata al più maestro scarpello, ed oltre ciò per lo stile che vi si scorge, non pare rimanga dubbio di questa originalità. Ma sconcia e strana cosa sarebbe stata che in Venezia ove si andava sì riccamente ornando di preziose opere la principal basilica di S. Marco, non si fosse voluto impiegare il talento di un così famoso scultore, ma per la costruzione della chiesa non era più d' uopo il suo soccorso, essendo essa da molto tempo finita. In effetto veggonsi in S. Marco molte bellissime statue di Madonne, tra le quali una sull' altare

della cappella detta dei Mascoli, un' altra in alto nel braccio destro della croce del tempio e due fra gli altri santi che sono sugli architravi che attraversano le cappelle laterali e loro servono d' ingresso per simetria alla tribuna di mezzo, le quali tutte appartengono alla medesima scuola. Sia poi che abili scultori ne imitassero lo stile, sia che Niccola medesimo le scolpisse, non vogliamo ciò asserire in mancanza di documenti, ma queste si possono esaminare e confrontare, e non vedesi dubbio alcuno che non si possano anche ritenere per opere sue. Forse potrebbe opporre un materiale osservatore che la cappella della Madonna de' Mascoli fu edificata nel 1430, o almeno venne abbellita e incrostata di mosaico; ma ciò non sembra aver nulla che fare colla statua particolarmente della Madonna, la quale essendo di tutto tondo, fu altrove prima di quest' epoca collocata, giacchè l' iscrizione non è punto relativa alle sculture, ma alla cappella che fu adornata in quel tempo e in cui furono trasportate le statue che vi si veggono con edificarvi l' altare, e incrostarlo di preziosi marmi e di diaspri:

MCCCCXXX DURANTE INCLITO DOMINO FRANCISCO FOSCARO
PROCURATORIBUS VERO
S. MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO

BARTOLOMAEO DONATO,
HAEC CAPELLA CONDITA FUIT.

Ciò, come ognuno può facilmente rilevare, è relativo unicamente alla cappella e si conferma in qualche modo anche per quanto riferisce chi ha descritta la basilica ove dice (parlando del parapetto di pietre fine che divide il capo sinistro della croce dal rimanente del tempio) *si scorgono sulla parte inferiore verso il pavimento sei finestre per lato le quali furono murate per pubblico comandamento. Servivan esse ne' tempi addietro a dare un lume bastevole a una sotto-confessione in cui si venerava sopra un altare la Madonna dei Mascoli; l'aria interiore s'era resa paludosa e malsana e l'escrescenza dell' acque ve ne proibiva talvolta l'ingresso*. Quand' anche non si ritenga che questa sia l'immagine adorata fin d' allora sotto questo nome nel sotterraneo due secoli avanti la costruzione di questa nuova cappella, egli è certo che questa statua sarà prima di quel tempo stata altrove collocata e dipoi trasferita ove ora si vede. Essa non è opera del secolo XV inoltrato, come lo è la cappella, e non solo Sansovino avrebbe dovuto sapere l'autore di sì bella scultura, se fosse veramente stata opera di tempi da lui meno discosti, come vorrebbe far credere, ma non avrebbe dovuto incorrere

nell' error grossolano di attribuirla a Michele Giambono, il quale non fu mai scultore ed è quello che lavorò i mosaici della cappella, leggendosi anche su queste pitture il suo nome celebratissimo in quell' arte *Michael Zambonus venetus*, il quale era uno dei salariati della fabbrica con stipendio più lauto degli altri per la maggior sua abilità (1). Oltre di ciò si offre argomento onde dedurre la celebrità della immagine dalle copie che se ne veggono, poichè realmente l' altra che è posta sull' indicato braccio destro della chiesa sopra il pergamo è una copia con pochissima variazione dell' originale, e si vede singolarmente anche una cattiva materialissima imitazione nella faccia di un deposito di Girolamo Grifalconi posto nel claustro dei Carmini nel MDXXI, ed una buona antica replica sul deposito Venier in S. Gio. e Paolo in alto dal lato della cappella del Rosario; scultura contemporanea alle statue che sono sugli architravi che attraversano la cappella maggiore e le laterali in S. Marco. La celebrità delle immagini viene e dall' antica divozione e dall' ec-

(1) Si custodisce all' accademia di Belle arti in Venezia un quadro col nome di questo Giambono di mediocre esecuzione, come ci ha fatto osservare il dotto professore di pittura signor Pietro Eduards, dalla quale però rilevasi non poter confondersi col preteso scultore delle statue, e come è tanto più verosimile esser quello dei mosaici.

cellenza dell' arte, e sembra qui che per amendue queste ragioni si riscontri l'effetto che produsse la moltiplicazione di questo pio simulacro, di cui avremmo potuto citar oltre queste molte altre copie. E questi dubbj prendono quasi un carattere di certezza datandosi quest' antica divozione da un' epoca che mirabilmente coincide col soggiorno di Niccola a Venezia, oltre tutto ciò che vi si osserva di sua maniera. Comunque vogliasi però ciò spiegare, ancorchè si ritengano queste statue come altrettante semplici imitazioni, rimarrà sempre provato ad evidenza, che il gusto della scuola pisana qui si diffuse e non poteva a meno di non diffondersi per il soggiorno che fece Niccola, cui vengono attribuiti assai ragionevolmente i due citati edifizj. E se mai a taluno venisse in pensiere che le sculture delle Madonne sopra indicate potessero essere opere di Pietro Paolo e Jacobello, siccome imitatori e discepoli dei Pisani o dei Sanesi (che è sempre per quest' oggetto la stessa cosa) si sovvenga come la Madonna dei Mascoli venne riposta nella nuova cappella nel 1430, e gl' indicati scultori lavoravano già circa un secolo prima, sicchè le loro ultime opere possono giudicarsi quelle di cui faremo parola fra poco all' anno 1394, poco dopo le quali, ancorchè ci manchi preciso indizio dell' anno della lor morte, pure avran-

no dovuto pagare il tributo della natura. E si rifletta di più che artisti essi già di fama eccellente per quanto si recassero a gloria il condurvi i loro lavori sullo stile dei loro maestri, non erano tanto ligj a quelle dottrine da imitarli presso che servilmente; di fatto la Madonna che sta nel mezzo dell'architrave in S. Marco fra le statue che sono nella separazione della tribuna non ha che fare per nulla colle Madonne di cui abbiamo parlato fin ora.

Scultori veneziani scolari de toscani.

Che poi nel XIV secolo più che mai si propagasse lo stile toscano lo dimostrano questi veneziani che studiarono e lavorarono insieme con Agostino ed Agnolo sanesi. Essi furono il Lanfrani, e i suddetti Pietro Paolo e Jacobello veneziani. Del primo non trovasi che poche memorie di sculture insigni da lui compiute. Intagliò in bassi rilievi la porta principale di S. Francesco in Imola, tempio da lui edificato in cui pose il proprio nome, e segnò l'anno 1343 (1). In Venezia si ha dal Vasari e da altri scrittori anche la notizia che dopo il 1347 fondasse la ora demolita chiesa di S. Antonio, che fu finita nel 1349. Ma per conoscere l'elegante semplicità e purità del suo stile basta vedere nel bel mausoleo di Taddeo Peppoli in

Il Lanfrani.

(1) Ora demolito per costruirvi un teatro non vedesi più vestigio di scultura e di scritto.

Bologna, da lui finito di scolpire nel 1347 (vedi tavola XIII), come sia gentile questa scultura, come veggasi in essa lo studio fatto sulla natura, essendo ancora lontanissima quest'arte dallo adottare maniere di convenzione. La sveltezza e l'eleganza ne formano il principal carattere e pochissimo di quest' artista sapendosi, e poche altresì rimanendo sculture che a questa si rassomiglino, convien credere che immaturo mancando defraudasse la sua patria di simili monumenti.

Sculture di Jacobello e Pietro Paolo figli

Non altrettanto abbiamo da dolerci per le opere di Jacobello e di Pietro Paolo figli di *Antonio dalle Masegne* scolari di tanto merito dei citati sanesi che le opere loro confondevansi con quelle dei maestri, coi quali lavorarono per lunga età; di fatto ciò che abbiamo riportato ove si è detto d' Agostino ed Agnolo sanesi relativamente alla tavola di S. Francesco in Bologna n' è stato una prova luminosa (vedi anche tavola XXXVI).

Ma se di questi valenti artefici non vi fossero altre opere fuor delle belle statue che sono sull' architrave che separa nella nave maggiore di S. Marco il presbitero dal resto della chiesa basterebbero queste a far conoscere quanto sia il merito loro. Ne presentiamo due alla tavola X, le quali ci sembrano mirabili, non tanto per la mossa semplice e naturale quanto per la bel-

la e ricca scelta di pieghe e per le teste piene di nobiltà di un carattere variato. Se avessero le pieghe un po' meno di flossezza e di trito queste statue potrebbero paragonarsi a' lavori d'un tempo migliore. Sull'architrave in cui posano i dodici apostoli, la Madonna e S. Marco in tutto quattordici statue d'egual dimensione sta la seguente iscrizione.

MCCCXCIIII HOC OPUS ERECTUM FUIT
TEMPORE EXCELSI DOMINI ANTONII VENERIO DEI GRATIA
DUCIS VENETIARUM AC NOBILIUM VIR DOMIN PETRI CORNERIO
ET MICHAELIS STENO
HONORABILIUM PROCURATORUM PRAEFACTAE ECCLESIAE
BENEDICTAE BEATISSIMI MARCI EVANGELISTAE
JACOBELLUS, ET PETRUS PAULUS FRATRES DE VENETIIS
FECERUNT HOC OPUS (1).

(1) Non spiacerà qui riconoscere il nome dell'autore della croce che vedesi nel mezzo al di sopra quest'architrave, la quale è uno dei più osservabili lavori d'oreficeria in quell' età. Questo si vede a piedi del crocefisso colla seguente iscrizione MCCCLXXXXIIII. FACTA FUIT AB NOBILIBUS PROCURATORIBUS PETRO CORNARIO ET MICHAELI STENO. JACOBUS MAGISTRI MARCI BENATO DE VENETIIS FECIT. Egualmente non ispiacerà di sapere che Jacobello ebbe un figlio cui pose il nome di Paolo, e che in quell' anno medesimo lavorava a Venezia nello stile del padre, come può vedersi sul deposito Cavalli a ss. Gio. e Paolo. E non si avvisi già alcuno che qui esser possa errore o dubbio, poichè lo scritto è chiaro, e lo stile è evidente, e il Paolo scultore di questo deposito non si confonderà collo zio, giacchè sull' architrave di S. Marco sopra indicato è scritto

Errori intorno queste statue.

E pur chi mai crederebbe che, dopo una tale iscrizione sì chiara scolpita a lettere dorate, e facile a leggersi ancora da chi abbia la vista ben grossa, vi siano stati autori anche di qualche merito che abbiano voluto errare intorno a queste statue? Pur troppo le nostre arti sono state sì mal servite da scrittori superficiali ed inesatti, per sino in cose di tanta evidenza, che per iscusarli bisogna almeno convenire che hanno scritto di ciò che non intendono, o non hanno mai visto. Il sig. Guasco nell'opera sua *de l'usage des statues* (al capitolo V. parte terza pag. 486) parlando delle produzioni del tempo di Teodorico scrive lo squarcio seguente, « Celles « du regne de ce roi Ostrogoth qu' on voit à « Ravenne, confirment ce qu' on lit dans son « panegyrique fait par Eunodius de sa politesse « se grecque et de son gout pour les sciences « et pour les arts. Les anciens et sur tout Pau-

Jacobellus et Petrus Paulus fratres, e lo zio fu sempre denominato Pietro Paolo, e non mai Paolo. Ma nel deposito Cavalli è distintamente così espresso:

Qst opera dintaglio e fatto in piera
Un venician la fe chanome Polo
Nato di Jachomel chataja piera.

L' armonia di questi versi quantunque non i primi che la poesia italiana ci conservi nell' interno dei templi pare di un età posteriore, ma lo scritto è antico; benchè scolpito su d' una lapide aggiunta al monumento.

« sanias se sont épuisés en éloges sur beaucoup
« de monumens de l'ancienne Grece dont la
« magnificence n'égaloit point celle des égli-
« ses de st. Vital et de st. Apollinaire baties
« par ce prince. Son tombeau élevé sur quat-
« tre colonnes de porphyre, et couvert de
« bronze d'un riche travail étoit entouré des
« douzes apôtres *qu'on voit aujourd hui dans*
« *l'église de S. Marc à Venise sur la grille*
« *qui separe le coeur de la nef. Ce sont là les*
« *derniers efforts de l'art jusqu'à sa resurre-*
« *ction.*

Da questo miserabile squarcio, ove gli errori sono più delle parole, si conosce che l'autore nè mai vide il monumento di Teodorico, nè mai lesse alcuno autore che saviamente ne avesse scritto. Primieramente la rotonda ravennate che servì di mausoleo a quel celebre conquistatore non poteva neppur contenere nella sua circonferenza 12 statue della mole di queste di cui abbiamo parlato, mentre sono alte quattro piedi e mezzo, e le dodici anse che circondano la cupola, escavate nel sasso medesimo, non offrono un piano su cui poter posarsi alcuna statua di tal dimensione, e se ve ne fossero state poste avrebber dovuto essere di una piccolezza estrema; oltre che le anse avrebbero avuta la superficie orizzontale e piana e non mai elevata nel mezzo, come hanno in realtà;

indizio di qualche perno per assicurarle sarebbevi pur anche rimasto, dimodochè dimostrata l'impossibilità che vi fossero collocate statue di quattro piedi e mezzo d'altezza, è anche evidente che non ve ne furono poste neppure di piccola dimensione. Ognuno conosce a prima vista che le anse suddette non stanno intorno a quel sasso a guisa di plinti per reggere statue, vasi, ornamenti ed altra cosa, ma escavate nella pietra medesima si scorge chiaramente aver esse servito per sollevare, sospendere e maneggiare la cupola, passandovi attraverso le funi di cui abbisognarono gl' ingegneri. D'onde siasi tratta il sig. Guasco questa stravagante notizia non si saprebbe, che nè il Coronelli, nè il Zirardini, nè il Gamba Ghiselli, scrittori delle cose ravennati, e in particolare di quest' edifizio, lo possono avere autorizzato; ma forse egli si sarà riportato al Rossi, che crede senza alcun fondamento che su quelle anse potessero esservi state in antico poste le statue degli Apostoli. Uno scrittore un po' diligente, quand' anche nulla s' intendesse d' arti e di stile, ha debito per lo meno d'informarsi delle dimensioni e verificare che queste quattordici statue che veggonsi in S. Marco sono tutte d' uno scarpello e non potevano stare sui manichi della cupoletta ravennate; e se qualche sentore dell' arte avesse avuto, o le avesse vedute, non avrebbe con-

cluso poi *che questi erano gli ultimi sforzi dell'arte moriente*, mentre consolano al rimirarle trovandovisi i felici progressi di un'arte rinata. Come si possa confondere uno stile dei tempi di Teodorico e di Amalassunta con quello del fine del XIV secolo e colle più belle opere degli allievi della scuola pisana sarà sempre per noi un enigma, e persuaderà tutti quelli che non hanno alcun fatto o pratica delle arti, come bisogna esser cauti nel parlare di quello che non si conosce, e ci sarà perdonato se di alcune cose non si parla in quest'opera, appunto diffidando delle altrui asserzioni per non averle esaminate co' propri occhi.

Non dissimile, per stravaganza riportata da uno di que' poveri scrittori che hanno indigestamente raccolto qua e là quello che hanno potuto sulla basilica di S. Marco, è la storiella che leggesi nel Meschinello (1), ove parlandosi di queste statue, diconsi *portate a Venezia da una famiglia che venne da Ravenna, e che ne fece un dono a questa chiesa; si stabilì in questa città d'abitazione, e si chiamò poi col nome degli Apostoli.* Senza che da questo si alleghi la favola del sepolcro di Teodorico, pare però che implicitamente a quella si riferisca con onta del buon senso. Ma lo scrittor vene-

(1) Tom. II. pag. 34 nota 6.

ziano non aveva veduta la rotonda ravennate e non aveva mai letto l'iscrizione sotto le statue in S. Marco, non conosceva nulla di ciò che si sapesse fare ai tempi di Teodorico nè di ciò che facevano i suoi concittadini in Venezia nel 1394, e buonamente riportandosi forse al Rossi cadde nell' errore grossolano, contento di stamparvi l' etimologia del nome d' una famiglia ch' esiste tutt' ora. Queste novelle abbiamo recate per convincere i lettori della diffidenza con cui bisogna leggere i libri delle arti e delle antichità.

Costruito che fu questo grandioso ornamento della navata principale della basilica si trovò conveniente di decorare dai lati l' accesso alle due cappelle di S. Pietro e di S. Clemente nello stesso modo con colonne che reggono architrave, cornice e statue, e rimpetto a quella di S. Pietro a sinistra, veggonsi quattro sante S. Maddalena, S. Cecilia, S. Elena e S. Margherita, in mezzo alle quali una Madonna dello stile delle precedenti, e a destra rimpetto a quella di S. Clemente, S. Cristina, S. Chiara, S. Caterina, S. Agnese e un' altra statua della Vergine del genere sopra indicato. Queste dieci statue, evidentemente dello stile toscano di quell' età, rassomigliano così al tocco di scarpello e alle forme di quelle sull' architrave maggiore che si riconoscono della stessa mano

anche senza il sussidio della seguente iscrizione mezzo cancellata e difficilissima a leggersi nello oscuro luogo in cui resta sull'architrave a sinistra:

MCCCLXXXXVII H. OP. FACM. FUIT TPRE EXCELSI DNI ANTONIO VENERIO DEI GRAT. DUCIS VENET. AC NOB. VIROR. DNOR PETRI CORNERIO ET MICHAELIS STENO HONOR PROCUR DICE ECCL. STI. MARCI:

per la quale si vede che furono scolpite tre anni dopo quelle degli Apostoli, e non sarà più meraviglia se oltre le Madonne ripetute e derivanti da quelle di Niccolò, di Giovanni, di Andrea, di Nino pisani e di Arnoldo fiorentino, veggonsi qui nella chiesa di S. Marco ventiquattro e più statue di quella scuola, fra cui quattro di queste Madonne.

Dietro a tale esempio qual meraviglia che continuasse a vedersi un'imitazione di queste sculture nel tempo susseguente per opera di successivi artisti? In molte altre chiese si trovano poste similmente statue d'apostoli fatte da scultori di cui la memoria è incerta, ma lo stile ci avvisa essere scolari o imitatori di questi, e così formossi uno stile che mantenne un filo della sua derivazione costantemente sinchè si rannodò poi più strettamente allo stile mo-

derno degli aurei tempi della Toscana per mezzo del Sansovino (1).

Questo non impedì in alcun modo che da Venezia non scaturissero altri scultori per quel tempo eccellenti, i quali continuarono isolatamente su d'altre tracce a lavorare ad esempio di quelle che abbiamo potuto riconoscere nelle sculture da noi prodotte, di cui piena è Venezia, e che attestano varietà e originalità di stile. Questo è il vantaggio delle grandi città e delle potenze gagliarde, le quali radunano e concentrano da diverse sorgenti quanto vi ha di meglio senza che per una servile uniformità di metodi e di precetti tutte le produzioni prendano una medesima fisonomia, anzi per un

(1) A conferma di quanto si è dimostrato, abbiamo raccolto dalla chiusa e soppressa cappella del Volto Santo, contigua alla chiesa dei Servi, detta *dei Lucchesi*, un' antichissima Madonna di marmo statuario finissimo, opera dello stile non solo, ma che perfettamente imita le precedenti, la quale fu posta verisimilmente nel tempo dell' edificazione della cappella, e conservata poi dopo allorchè venne modernamente ristaurata unitamente coll' iscrizione portante la data MCCCLXXVI. Chi aver poteva mai maggior contatto coi toscani in allora, che i lucchesi, i quali si erano serviti essi pure in patria di Niccola e di Giovanni da Pisa? E se ciò non basta, chi non riconosce come poco prima appunto erano vissuti quegli scultori ed erano stati in Venezia e in Padova a produrvi opere e diffondervi insegnamenti? Questa statua, che non eccede d' un braccio in altezza, si è fatta deporre in una delle gallerie della R. Accademia di Belle arti.

principio di emulazione succede che gli artisti possono mettere a tal prova i loro talenti, di maniera che per diversa via si avanzi egualmente verso la perfezione, la qual cosa è per le arti utilissima, ed attesta poi sempre la fertilità dell'ingegno degli uomini. Così in Venezia le arti risorgevano con elementi misti di arabo, di bisantino, di greco, di romano, di toscano e di veneziano, nè in alcun altro paese d'Italia sursero con aspetto più variato, forse perchè nessun altro paese era centro d'altrettanta potenza e prosperità.

Continuano in Venezia parecchi stili nelle opere di scultura.

La moltiplicità degli edifizj, che si cominciarono a costruire e dedicare o al culto o al servizio pubblico in Venezia produsse anche un numero maggiore di artisti, che naturalmente non si sarebbe veduto; e siccome con diversi mezzi si contribuiva a favorire le arti, così egli è evidente che ove la fortuna pubblica veniva disposta eravi il mezzo di assoldare gli artisti migliori, ed ove supplir vi doveva quella delle famiglie private, o di povere corporazioni non assistite dal governo, bisognava valersi d'uomini di merito inferiore. Quindi spiegasi con ciò facilmente come si veggano sculture di mano maestra in quegli stessi anni, ne' quali le iscrizioni medesime ci attestano esserne state fatte di tanto meschine che sembrano anteriori di più d'un secolo; e ciò in monumenti di

chiese e soprattutto in arche sepolcrali si vedeva con tanta frequenza da indurre in errore chiunque voglia in tal modo stabilire le epoche delle produzioni dell'arte in mancanza di data. Chi direbbe (ripetasi pur anche ciò che più volte abbiamo indicato) per esempio, che le arche sotto l'atrio di s. Marco appartengano all'età in cui eransi fatte nell'interna ed esterna costruzion della chiesa tante cose migliori? Chi attribuirebbe mai alla stessa età la Madonna di Arduino e le sculture del Calendario? Ma l'Arduino servì dei poveri fraticelli, e il Calendario era al soldo della Signoria che edificava la sua reggia.

Anche la protezione molto influiva a porre in vicinanza ed in concorrenza opere ed artisti che non meritavano di stare fra loro a confronto. Noi ben abbiamo potuto sempre osservare come questa s'insinui a indurre in errore coloro che in grado di dispensarla non sono egualmente in grado di giudicare, e sono pur molte le opere commesse da gran personaggi ad artisti mediocri quando potevano e dovevano affidarle ad uomini insigni. Intendiamo di riferire a quei lavori, come per esempio quello del ponte di Rialto in cui fu preferito il da Ponte al Palladio, quello delle porte in bronzo di S. Pietro in Roma, commesse al Filarete piuttosto che al Ghiberti, che al Pollajolo, o al

Verrocchio, e tante simili altre cose, ove interessandosi il decoro pubblico, l'onor dello stato, lo splendore della nazione, sono destinate a fissare un' epoca di luce e qualche volta pur troppo mancarono al loro oggetto. Qualora poi si tratti di opere di minor importanza, non ha mai lode che basti chi disponendo della propria fortuna, o di quella della nazione incoraggisca gli artisti minori e loro porga le occasioni ed i mezzi per cui sollevarsi adeguando mediante la pratica e l' esercizio gli esempj maggiori. Provvidero a questo appunto mirabilmente le fraterne e i conventi, i quali colle pie loro aumentatesi istituzioni videro moltiplicare all' infinito le produzioni dell' arte quantunque mediocri. Ne fu tutto il mondo riempito, ma aprirono un campo agli ingegni minori di tentare una carriera a cui molti arrivarono, e diedero alimento a que' sfortunati che non poterono elevarsi dalla mediocrità. Ebbero finalmente il merito sommo, che mettendo a prova tanti ingegni le cui forze latenti non si conoscevano (perchè fuori del caso e senza mezzi di spiegarsi) si videro poi risorgere grandemente ad onor dell' Italia.

Non vi sono che tre mezzi, pei quali le arti abbiano protezione e sperar possano d' ingrandire; la privata protezione dei ricchi cittadini, il decoro esteriore della religione e la ma-

gnificenza e lo splendore della corte o della nazione.

Ma siccome gli uomini sono sempre quelli che in ognuno di tali casi agiscono committendo e spendendo, così è stato sempre impossibile che non si ascoltino particolari affezioni, protezioni, parzialità, anche in favor del più debole fra gli artisti. Egli è ben raro che chi si determina di far una spesa coll'erigere un monumento, un edifizio qualunque, non creda anche di essere giudice competente e di poter aggiugnervi del proprio e decidere su chi meglio soddisfar possa il suo intento, onde avviene poi che fatta la scelta a torto o a ragione, si presume che questa sia sempre la migliore che far si potesse, e si finisce coll'amare la propria creatura, e al mecenate pare non solo di proteggere, ma di creare l'artista. Qualora al contrario diffidando saviamente del proprio giudizio, chi non è versato in questi studj, ha consultato o la pubblica opinione, o veramente il parere dei dotti e si sono aperti concorsi dandosi ad ognuno la facoltà di spiegare il suo talento, in questo caso si sono veduti i pubblici monumenti eretti con vera maestria per opera delle mani e degl'ingegni ch'erano i più meritevoli, siccome per la gran cupola fu fatto di S. M. del Fiore e per le porte del battistero in Firenze. Ma qualora o i pontefici, o gli

abiti mitrati, o tanti altri personaggi distinti per dignità hanno voluto *spendere* non solo ma *giudicare*, si sono vedute tali cose di cui hanno pianto le arti, e ne è venuta la derisione invece che l'ammirazione dei posteri. Allora la preziosità di ciò che si è distrutto non ha pareggiato il merito di ciò che si è edificato; le trabeazioni superbe del Panteon si convertirono in colonne spirali e in cannoni; gli archi maestosi del Colosseo in case e in palazzi moderni, le statue di bronzo in moneta e quelle di marmo in cemento. Allora fu che le venerate arche sepolcrali, monumento dell'arte, della ricchezza e dei fasti delle grandi nazioni si sono vedute capovolte, frante, converse in abbeveratoj, in vasche destinate alle immondezze, e le pietre dure e preziose che le rivestivano cangiate in mobilie pe' gabinetti moderni. Allora fu che gli scultori, i pittori e tutti gli artisti vennero astretti a quelle strane associazioni, per cui in un soggetto di storia o di religione con anacronismi ridicoli si videro accoppiate figure vissute in secoli diversi; estranee tra loro ed accozzate insieme per forza senza alcuna sorta di relazione o di intelligenza. Non v'è stravaganza in somma che per l'orgoglio dell'uomo non possa spie-

garsi evidentemente, e non vi è fama che carpita momentaneamente col favore d'una protezione non siasi estinta pel giudizio imparziale della posterità che tutto pone a suo luogo.

CAPITOLO SETTIMO

DI ANDREA PISANO
SUOI FIGLI E SCOLARI
E DE' PRIMI SCULTORI NAPOLETANI

Dallo stato in cui abbiamo lasciato le arti rinascenti nei primi paesi della Toscana dovevano fare ancora un passo prima di poter giugnere fino a Donatello che segna una delle epoche da noi citate. Può dirsi che durante il secolo XIII si sostennero senza decadere dalla altezza a cui le condusse Niccola pisano, ma nel XIV un genio più vigoroso le spinse più avanti, e scultore grandioso e fonditor eccellente riempì il mondo della sua fama e delle sue opere. Un artefice in fatti preceduto da Niccola e contemporaneo di Giotto e di Dante doveva trovarsi aperta dinanzi una tal via da non cogliervi che palme di gloria. Leggesi nei libri dell' opera del duomo di Pisa che Andrea cominciasse a lavorare come garzone di Gio-

vanni, trovandosi scritto dal 1299 al 1305 *Andreucius pisanus famulus magistri Johannis*, ma presto cominciò a seco associarsi come maestro, giacchè nei bronzi di Perugia entrambi i loro nomi sono posti come di maestri ed artefici.

Dopo che le anticaglie preziose, che avevano scosso il talento di Niccola cominciarono ad aumentarsi per le ricerche e gli scavi che si andaron facendo, ebbero gli altri artisti di che molto imparare e fare profondissimi studj sullo stile delle opere greche e romane; ed il gusto di Andrea si potè educare e perfezionare in modo tale che in breve si ritenne esser egli il primo scultore dell' età sua.

Non può verificarsi in alcuna maniera che l' avo e il padre fossero scultori, o architetti, giacchè di loro altro non si sa fuorchè il primo aveva nome Nino, il secondo Ugolino, quantunque l' autore del moderno *Dictionnaire des arts* all' articolo *Scultura* creda che vi fosse uno scultore di questo nome ch' egli così nomina *André Ugolino mort en* 1345, e poco più basso dopo aver parlato dell' Orcagna morto nel 1389 soggiugne *la meme année vit mourir André Pisani qui orna d' assez bonnes figures l' église de S. M. del Fiore à Florence*. Di qui si scorge che riportandosi l' autore a notizie indigeste e confuse su questi nomi, fece

del padre di Andrea un cognome e immaginò un *Andrea Ugolino,* e della patria dello stesso Andrea fece un altro cognome chiamandolo *Andrea Pisani,* mentre Andrea pisano figlio d'Ugolino era una sola persona, distinta per le statue che scolpì, come già vedremo, non già per l'interno, ma per la facciata di S. M. del Fiore, nè morì già nel 1389, ma nel 1343, come lo dimostra anche il suo epitaffio appunto nella detta chiesa per esteso riferito dal Vasari, il quale potè vederlo al suo tempo avanti che fosse distrutto.

Opere di Andrea perite.

Se ne venne egli a Firenze nel principio del secolo e vi fu sempre impiegato in molte sorta di lavori che gli accrebbero fama, ma corsero fatalmente un destino che non dovevano attendersi le produzioni rare e migliori della scultura in quell'età. La statua del poc'anzi morto papa Bonifazio VIII, e alcuni apostoli e profeti ed altre sculture ch'egli mirabilmente condusse con uno stile grandioso, quale alla facciata del duomo si conveniva, per la vicenda che corsero i due terzi già compiuti di questa esterna magnifica decorazione (come abbiam visto ove si è detto del duomo di Firenze) furono tutte disperse e mutilate impropriamente servendo per ornamento remoto nel fondo di viali e di giardini, in tale abbandono e così inosservate come se monumenti spregevoli fossero

di barbara età. E sotto l' inclemenza del cielo tra la rigogliosa vegetazione sporgevano dalle fronde e dai cadenti pampani i pochi resti variotinti ed informi pei licheni e le piante parassite che vestivano la già fattasi scabrosa lor superficie.

Fatalmente è destinata a perire la memoria sepolcrale d'Andrea riportata dagli scrittori, che la videro prima che venisse rifatto il pavimento di S. M. del Fiore, e corsero egual destino molte sue opere insigni, oltre quelle che abbiam sopra indicate. Successe anche lo stesso dell'altare istoriato ch' egli costrusse nel battistero di S. Giovanni, demolito nel 1732 per voto di magistrati che ve ne sostituirono uno di semplici marmi di vario colore secondo il gusto corrotto di quell' età, disperdendo gli avanzi preziosi di quelle sculture che in parte si veggono nella canonica della basilica e in parte in una stanza della Marucelliana, nè pareggiandosi mai colle nuove sostituzioni ciò che barbaramente aveasi distrutto.

Null' ostante il funesto destino di tante opere di questo artefice, rimane ancora tanto di lui da elevarlo al primato nel secolo in cui fiorì, ed è da convincere ogni diligente osservatore che per suo mezzo poterono quelli che vennero dopo attingere facilmente a più alto grado di perfezione. Fino ad Andrea pisano la

scultura si andava sostenendo con qualche buona imitazione delle cose antiche e della natura, ma l'espressione, che pur cercavasi di dare ai marmi, era ancor ritenuta da una certa freddezza, di cui non potevano quegli artisti spogliar la dura materia, nè le grazie coglievansi con tanto successo siccome accadde ad Andrea di cominciare a renderle meno restie allo scarpello ed ai bronzi dei quali arricchì le fabbriche fiorentine. Le imitazioni dell'antico si vedevano troppo patentemente nelle opere di Niccola e di Giovanni, riscontrandosi in quelle ad ogni tratto, come abbiamo altrove indicato, i motivi che tolti avevano dai sarcofagi e dalle statue, ma Andrea seppe nudrirsi di quei buoni elementi e formare un gusto suo proprio e migliore d'ogni altro che lo aveva fino allor preceduto. Si prenda ad esame la graziosa figura della Vergine col putto che trovasi inserita nel mezzo del muro che ottura una delle arcate della chiesetta del Bigallo, alla quale sta posta una vetrata davanti. Questa mezza figura è si nobilmente scolpita e con tanto affetto e grazia che il Vasari dice *molto lodata per avere egli in essa imitato la buona maniera antica* (tav. XI). Questa scultura molto servì, non vi ha dubbio, ai suoi allievi per l'imitazione che se ne vede posteriormente fatta nelle opere di Nino, di Arnol-

Scultura preziosa di Andrea nel muro esterno del Bigallo.

do e di altri, e scorgesi in essa quella preziosità di esecuzione che caratterizza le sculture del finire del secolo XIV. Andrea seppe tenere il tocco dello scarpello più o meno scabro a misura che andavano collocati gli oggetti più o meno vicini all'occhio, e i suoi lavori grandiosi, di cui parleremo, scolpiti per la facciata di S. M. del Fiore furono eseguiti con istile assai proprio a quella distanza. Si prendano ad esame intanto i piccoli esagoni in basso rilievo da lui scolpiti nelle facce della torre, de' quali due soli si riportano, per convincersi di quanto egli avanzasse le arti nella giusta espressione dei concetti. L'uno rappresenta un uomo che corre sopra un cavallo. Ma dove si vide mai prima nè dopo di questa scultura meglio atteggiarsi una figura sul dorso d'un cavallo che corre? Nulla in questa è obliato e tutto serve alla convenienza del soggetto all'espressione e alla grazia. La vita che si bilancia in avanti, le gambe per mettere il ginocchio in tutta la forza ed equilibrar la persona si piegano all'indietro, il braccio che si alza quasi per animar il cavallo alla velocità, la testa, i capelli, le vesti chè tutto sembra investito dall'aria che fendesi rapidamente nel corso, non avvi avvertenza in somma che sia sfuggita all'artista in questa figura. Ed egualmente può dirsi lo stesso ove si

Bassi rilievi nel campanile di santa Maria del Fiore

consideri la barchetta (forse emblema della chiesa) nell' altro basso rilievo da noi prodotto nella quale pose con fino accorgimento al timone uomo di maturo consiglio, e due robuste giovani vogano coi remi e con tanta lena che si veggono agire ad un tempo di spalle, di braccia, di reni, e dal collo stesso e dal viso sporgente tutta dimostrano la forza con cui vincere la resistenza dei flutti. L' artista più esperto qui potrebbe chiamarsi, acciò indicar sapesse che cos' altro dall' arte aggiugner si possa per mostrare più energia e più verità nell' espressione di questi due diversi movimenti, non disgiunta dalla grazia con cui sono imaginati ed eseguiti. Sarebbe egli ardito di troppo ed estimator troppo parziale delle opere di quell' età chi osasse di asserire che in altro simile soggetto mai siasi altrettanto operato negli aurei secoli dell'arte? Forse questo giudizio saranno in caso di darlo i lettori per quei confronti che avranno tempo di andar facendo nel seguito di quest' opera (vedi tav. XXXIII.)

Porte di bronzo in s. Giovanni di Firenze.

Ma la circostanza che maggiormente offrì ad Andrea la via di emergere al di sopra di ognuno de' suoi predecessori fu quella in cui assunse il lavoro delle porte di bronzo del S. Giovanni, cui si rivolgono sì pochi e sì distratti gli sguardi da che le porte del Ghiberti hanno oscurato il pregio di queste. Sarebbe egli mai Lo-

renzo arrivato al punto cui giunse senza che Andrea lo avesse preceduto? Chi fu che pose l'anello intermedio tra le rozze porte del Bonanno nel duomo di Pisa, e le porte del paradiso del Ghiberti in Firenze se non fu Andrea d'Ugolino? Fonditor eccellente egli condusse questo lavoro ammirabile con una nettezza che non erasi per anco veduta in alcun' altr' opera e n'ebbe tale onore che dagli storici si riferisce come allo scuoprirle *corse a vederle tutta Firenze, e la signoria non mai solita andar fuori di palazzo, se non se per le solennità, o per onor di gran cosa, vennevi cogli ambasciatori delle due corone di Napoli e di Sicilia. La repubblica dette per ricompensa al detto Andrea la cittadinanza non solita donarsi ai forastieri se non a grandemente benemeriti, o a signori di grado*(1). Nella parte superiore della porta leggesi:

ANDREAS UGOLINI NINI DE PISIIS ME FECIT
ANNO DOMINI MCCCXXX

Venti sono i compartimenti ove si rappresentano le storie di S. Giovanni; e negli otto quadri da piedi stanno effigiate diverse virtù, sporgendo con grazia dai sodi che dividono i com-

(1) Simone dalla Tosa scrittore contemporaneo, riportato anche dal Migliore e da altri.

partimenti alcune bellissime testine dorate di leoni.

Due di queste storie noi riportiamo alla tavola XXXIII, l'una che rappresenta la Visitazione e l'altra la Presentazione. Non può dirsi quanta sia la convenienza e il decoro di queste due semplici composizioni, ove le passioni dell'anima essendo in calma, vogliono dalla sobrietà dell'artefice tanto più fino accorgimento nell'esser trattate onde producano una grata sensazione e un adequato interesse. Le due donne che si abbracciano nel primo di questi due bassi rilievi, oltre che sono variamente e nobilissimamente panneggiate, presentano quella giusta espressione di carattere ch'è la più analoga al soggetto, mentre la più giovane, osservando il contegno ch'è più proprio in quell'atto, stende le braccia con una specie di timidezza e di riverenza, e la più attempata, siccome è proprio delle abitudini contratte e della tendenza verso la gioventù, cui coll'amore e il consiglio vorrebbesi giovar sempre, s'incurva e s'avvicina con impeto maggiore per abbracciarla sembrando ai moti della prima esser la voce in silenzio e allo sporger del viso di questa parendo quasi di sentirla articolar le parole di accoglienza amorosa. Nulla di più gentile può vedersi della figura che sta dietro di queste, la quale accompagnando la giova-

ne donna rimane spettatrice in atto di sola dolcissima compiacenza, raccogliendo il pallio cadutole da una spalla e mostrando una porzione della figura, vestita di sola tunica discinta, che non pertanto riesce oltremodo ben composta e graziosa.

L'altro basso rilievo dimostra l'atto del registro di nascita che fassi dal sacerdote. L'affettuosa modestia della donna che tiene fra le braccia il bambino è oltremodo espressiva, nobile e decente; come del tutto propria del sacerdote è la mossa, con cui unicamente intento a scrivere sulla tavoletta il nome che viengli dettato e il giorno della nascita, subordinata vedesi ogni altra considerazione a questo principale oggetto della sua attenzione. Se l'autore pensò di accompagnare nella Visitazione la giovine madre con una sola ancella, due con più ragione ne pose nella Presentazione, trattandosi di accompagnarla al tempio dinanzi al sommo sacerdote nella forma la più onorevole. Quanta saviezza, quanta sobrietà, quanta dignità! E tutto questo prima della metà del secolo decimoquarto.

Convien confessare che fin da quel tempo si facevano pur molte riflessioni sull'indole degli affetti, sulla natura esterna: sullo spirito del soggetto, sulla composizione e si dirigevano tutte le più fine considerazioni a penetrare il

più profondamente nella filosofia dell' arte, tutto sottomettendo sempre allo scopo primario di quello che volevasi rappresentare. Non eravi ancora nuova convenzione o maniera, le antiche erano andate in disuso, l'artista era libero nel consultare la natura ed il cuore, e tutto spirava il solo e vero carattere dell'ingenuità la più circospetta. Gli artisti non sapevano più di questo, e temendo di non saper abbastanza, non s' avvedevano quanto un giorno avrebber perduto di queste qualità nello acquisto d'altre doti pregiate, mediante le quali il sublime dell' immaginazione avrebbe soggiogato quello della sensibilità.

Allegorie scolpite da Andrea pisano sulle porte di s. Giovanni.

Ma veggiamo Andrea come ha scolpito in queste porte alcune delle virtù. Disegnate da noi si presentano alla tav. XXXIV la Speranza e la Prudenza. Lo scultore per rappresentar la prima si è figurato un oggetto qualunque, un premio, una corona, una cosa a cui tendano i voti per conseguirla. Egli ha atteggiato verso di quella con tutta la forza del desiderio una figura sedente che piega la persona, stende le braccia, inalza la fronte e tutta anela e desidera l'oggetto dell'amor suo. Par ch'essa quasi tocchi e pur non giunge allo scopo, e col moto dell' ali anche sembra che aggiugner voglia al movimento di tutta la persona. Chi meglio può esprimere in questo atteggiamento la

Speranza? La Prudenza al contrario egli pose seduta e ricoperta del pallio col solito attributo del serpe nella destra. Nè ciò bastò all'artista filosofo, che ben meditando la natura del suo soggetto ogni movimento della persona raccolse e costrinse con sagace avvedutezza, e l'atteggiamento suo concentrato nella meditazione egli espresse e vi diede l'aspetto bifronte, acciocchè per l'esperienza del passato e i consigli della maturità, espressa nel volto che ha a tergo, l'età presente cautameute risolva; e fece di più, che per esser questa virtù utile ai due sessi pose la testa di uomo maturo unita a quella della donna, come appunto disse il signor d'Hancarville parlando della Prudenza dipinta da Giotto. Certamente molto di quanto quel letterato attribuì al pittore, potrebbe adattarsi benissimo a questa scultura. Non ispiacerà il trovar qui riferito questo tratto che una qualche idea può dare della maniera con cui sono estese le illustrazioni inedite di quell'autore (1). Le pieghe di queste due fi-

(1) La Prudence étant également utile aux deux sexes, pour cette raison son visage se voit ici reuni à celui d'un homme. On reconnoit dans ce dernier la phisonomie de Socrate, le plus vertueux, le plus éclairé, le plus sage des philosophes: par cette composition emblematique, come celle des têtes de Janus, le peintre a representé la Prudence observant les tems ou les choses par les yeux de la philosophie, ou plutot de la sagesse. Selon la maxime

gure sono della scelta più bella. Nella prima vi si scorgono le forme del nudo, mentr'è vestita di sola tunica, e nella seconda quantunque vi siano un po' più celate non pertanto si scorge tutta la ragione delle forme che sono dal doppio vestimento coperte.

de Socrate, elle apprend dans le livre ouvert devant elle à chercher dans la vérité la regle de ses jugemens, dans la vertu celle de ses actions. Trouvant dans la memoire du passé l'exemple du présent, dans la combinaison des tems celle des idées capables de faire prevoir les événemens à venir, elle connoit la mesure des possibles, les termes de l'utile, ceux de l'agréable, les limites du bon, celles de l'honnêt. Elle doit faire un continuel usage de ces importantes connoissances, elle en a besoin pour rendre justice aux autres, pour reussir à se faire pardonner d'être juste, car s'il est souvent difficile de faire du bien aux hommes il est toujours perilleux de les gouverner. Le voile mis sur la téte de la Prudence l'avertit de se cacher; elle doit se tenir dans l'obscurité; ne se pas montrer, crainte de se rencontrer sous les yeux envenimés de l'envie, ou les regards meurtriers de la calomnie. Le livre placé sur un pupitre devant la Prudence est celui de l'histoire générale du monde. C'est là ou la philosophie se reunit à l'experience, pour lui découvrir ce que peuvent les passions et les interéts, les temps et les conjectures, les bons et les meauvais conseils.

Loin d'étre d'une beauté distinguée, le visage de la Prudence est au contraire d'une forme très commune. Cette vertu convient à tous les états, comme à tous les ages, à tous les sexes; elle est par son caractere comme par son merite, préférable à la beautè même; bien differens des avantages brillans mais passagers de la beauté, ceux du caractère, ceux du merite acquis par l'experience se mentiennent dans toutes les saisons de la vie. Ils n'otent rien

Può darsi che in queste allegorie egli seguisse il voto di Giotto versato in tal genere di studj, come abbiamo argomento di vedere per le sue opere stesse, avendo il pittore rappresentate molte di simili figure in Padova nella cappella Foscari, ora Gradenigo, all' Arena presso gli Eremitani, e potendo facilmente Andrea averne veduti o gli originali o i disegni, ovvero anco ascoltato il consiglio di questo artista. Ma di non comune sapere era certamente Andrea, che scultore di gran merito, fonditore, architetto e ingegnere, in ognuna di queste arti si distinse siccome chiaro e singolare ingegno dell' età sua. Ville, palagi, castelli, mura di città egli costrusse di cui le memorie toscane parlano, e un cenno riporta anche Vasari che potesse egli aver fatto lavori in Venezia per la facciata di s. Marco e per l' arsenale nel dogado di Piero Gradenigo, il quale stette alla testa della repubblica dal 1288 sino al 1310, cioè durante ventidue dei migliori anni della vita di Andrea, il quale ne aveva diciotto quando il Gradenigo fu fatto doge, e quaranta quando

Andrea fu in Venezia e vi scolpì.

aux agrémens de la jeunesse, ils font la gloire de l' âge mur, ils donnent du lustre à la vieillesse, ils en adoucissent les regrets en calmant les inquietudes, en lui laissant voir d' un oeil indifferent le moment prevu où le tems ne sera plus pour elle. La Prudence lui en ayant fait connoître la necessité, elle l' attend sans le desirer ni le craindre.

morì. Ma se Vasari rivolse ciò in dubbio allegandolo con incertezza, pare che l' Orlandi nell'*Abecedario Pittorico* abbia un ulterior argomento in un antico manoscritto dal quale asserisce di trarre tale notizia, ed avranno anche perciò maggior peso le nostre congbietture sebbene tutti i cronisti che abbiamo potuto esaminare nulla dicano del nome di sì raro ingegno. Non tacciono e s' accordono però su di un punto principale, che è l' anno in cui si lavorò all'arsenale la tana per le sarte, appunto sotto il dogado di Piero Gradenigo: *Nel* 1304 *fu comenzà l' Arsenal nuovo alla tana del canevo dove se fa le sartie el qual luogo era tutto paludo, e tutto questo fu fatto in tre anni con la tana del canevo che fu del* 1307. L' altra cronaca a cui ci siamo più di frequente riportati, citato il tempo indicato, soggiugne: *fu principiado a far l' Arsenal nuovo appresso S. Daniel profeta el qual terren giera de ca de Molin, e fu principiado a edificar la casa del canevo sora una palude e se stette anni tre a finirla.* Per le diverse circostanze in questa seconda allegate, vedesi che l' una cronaca non è certamente la copia materiale dell' altra, e molto probabile si è appunto che in quel tempo Andrea venisse a Venezia, giacchè l' opera fu fatta negli anni in cui vi poteva assistere e dirigerla, durante appunto il dogado di Piero

Gradenigo; e ragionevole sembra che mentre la sua vigilanza era diretta all'opera dell'arsenale, che più della mano occupava l'ingegno, egli potesse scolpire alcune statue per la chiesa di s. Marco e singolarmente quelle che veggonsi sopra la facciata, le quali sono di uno stile sì grandioso, sì largo, sì bello, che in quella età non saprebbesi a qual altro scarpello poter mai attribuirle. Il genere di lavori, che abbiamo veduto nel precedente capitolo eseguiti da Calendario, non combina collo stile di quelle grandi statue, e anche il tempo per scolpirle non avrebbe egli avuto, se perì immaturo; d'altronde sapendosi aver già Andrea scolpite le statue che decorar dovevano la facciata di S. M. del Fiore in Firenze e il campanile adiacente, aveva stabilita la sua fama per questo genere di magnifica e grandiosa decorazione. Egli aveva già fatto una pratica dello effetto che dovevano produrgli statue vedute da tanta altezza e dovette essere allettato a scolpire quelle che porsi dovevano sulla facciata di S. Marco, la quale fu terminata nel corso di più secoli, siccome abbiam dimostrato, per i tanti stili di diversi artefici e varie età che dal fondo alla cima scorgonsi evidentemente. Resta ora per avvalorar questa congettura con un grado di maggior probabilità l'esaminare alcuna di queste in confronto di

quelle che sappiamo indubitatamente essere opera di Andrea Pisano.

Confronto di statue di Andrea che si veggono a Firenze con alcune sulla facciata di s. Marco in Venezia.

Due ne presentiamo alla tavola XXXII, tolte dall' alto della facciata, ambedue trattate con una mirabil scioltezza di pieghe e grandiosità di stile. Rappresentano due evangelisti, attesi i simboli dell' aquila e del leone che li distinguono, e queste due statue di ammirabile esecuzione sono paragonate a due di quelle che stanno all' ingresso dello stradone di Poggio imperiale, che si rileva da ogni memoria toscana essere opere di Andrea indubitatamente, adattate in quel luogo dopo che si demolì la facciata del duomo per la quale furono scolpite. Erano queste destinate a rappresentare due dottori della chiesa, e per l'aggiuntavi corona di lauri raffigurano ora due poeti. Ove si è parlato del duomo di Firenze (Lib. II cap. V) si vede il destino che subirono queste sculture. In mezzo ad esse quattro statue è disegnato Bonifazio VIII mutilato, tal quale esiste nel giardino Riccardi ora Stiozzi in Valfonda; e per quanto può rilevarsi da questi semplici disegni non dovrà parere strano che possano essere le statue tutte d' uno stesso scarpello, unico mezzo per approssimarsi allo scuoprimento di questa verità nel silenzio di tutte le antiche memorie. Piace di notare una circostanza non facile ad osservarsi, ed è che l' effigie di

Bonifazio VIII fu fatta in tre luoghi, forse contemporaneamente, da artefici di tal vaglia, che le tre statue somigliano l'una all'altra in modo da poter riconoscere questo pontefice pei tratti, che sebbene non siano punto caricati e marcati singolarmente, pure hanno infiniti rapporti tra di loro; la qual cosa ci conferma come le arti erano in istato di felice incremento. Abbiamo osservato alla tav. XXII i monumenti di Roma, ove nell'uno il papa è ritto, e nell'altro giacente, e possiamo vedere quello che venne eretto di rame in Bologna alla tav. XIX da Manno scultore bolognese, o vogliam anzi meglio dirlo cesellatore. Questa statua fu ordinata dal popolo di Bologna in riconoscenza che il papa avesse sentenziato a suo favore in una differenza co'Modanesi pei castelli di Bazzano e di Savignano (1). Volevansi erigerne tre, una al detto papa, una al re Carlo, e l'altra al capo del comune, e si decretarono di marmo, ma la penuria dei maestri a ciò adattati fece accogliere l'offerta di due orefici per eseguirne una dorata di cinque piedi d'altezza pel prezzo di 420 lire, per il che fu ordinata quella soltanto del papa e venne posta nel 1301 sopra la ringhiera del palazzo della biada con questa

(1) Ghirardacci Stor. di Bol. Par. Prima.

iscrizione che per lo stile mostra d'esservi stata collocata posteriormente:

BONIFACIO VIII PONT. MAX.
OB EXIMIA ERGA SE MERITA
S. P. Q. B. ANNO MCCCI.

E questa fu la prima statua eretta in Bologna per l'indicato prezzo corrispondente a l. 3277: 58 italiane. Ottanta anni dopo fu levata da quel luogo e posta sulla ringhiera degli Anziani fino al 1797, dopo di che passò per le cure del dotto e benemerito sig. professore Schiassi a decorare il gabinetto d'antiquaria della università. E il Masini e il Malvasia e l'Alidosi e gli altri illustratori delle cose bolognesi confermano quanto sopra. Di questo Manno, che probabilmente fu il principale esecutore, non fa parola più alcun'altra memoria, e questo solo debole parto del suo ingegno nell'attestare l'infanzia dell'arte annuncia coi tratti della somiglianza al pontefice tutta la ingenuità e la semplicità della prima esecuzione; sembra inoltre che possa essere anche la prima statua eretta ad esso papa, e che quella di Roma e quella di Firenze fossero fatte poco dopo, siccome lo confermano le iscrizioni.

Monumento di Cino da Pistoja falsamente attribuito ad Andrea

Ma per tornare ad Andrea, singolare è oltremodo che da parecchi scrittori per lunga età siasi creduto opera di questo scultore il monu-

mento di Cino in Pistoja, e ciò forse per avervi egli colà costrutta la fabbrica di S. Giovanni, appunto in quel tempo che venne anche lavorato il monumento di quel celebre poeta e legista, che vedesi ben chiaramente essere opera di tutto altro scarpello che di Andrea, quasi che abbisognassero i Pisani di mercar laude non propria. Da ciò si conosce come le memorie di queste opere sieno alle volte state corrotte compilandosi da chi per non intender le arti, ha avuto soltanto ricorso alle scritture, nulla essendo per alcuni lo stile dei lavori che tante volte assai più del nome chiaramente palesa gli artisti. Ma quand' anche si voglia un documento scritto, se non per attribuire al suo vero autore la scultura o l'invenzione dell' indicato deposito (che può vedersi alla tav. XXXV) almeno per escluderla affatto dalla maniera di Andrea pisano (soprattutto nell'età che avrebbe avuto d'anni 67 stante la data del monumento, vale a dire in un tempo che lo stile aveva formato e tanto fattosi suo proprio che confondere ormai più non potevasi con quello de' suoi institutori) noi per convincere materialmente chi non avesse il tatto bastante a conoscere non essere Andrea l'autore di questa scultura, riportiamo un documento riferito dal signor abate Ciampi per esteso, quantunque non ignorato da altri che prima di lui avendo-

lo citato, nondimeno se ne sono valsi unicamente per comprovare l' anno della morte di Cino, e non già per riconoscere lo scultore del deposito (1). Ecco la citata « memoria che « mis. Giovanni Carlini ed io Schiatta aviamo « fatta che il maestro Cellino che lavora in S. « Gio. Ritondo che debba fare, o dare compiu- « to un alavello di marmo sanese ed in Siena « dè lavorare per la sepoltura di mis. Cino bel- « lo e magnifico, secondo un disegnamento « ch' elli medesimo ave dato e aviallo apo noi « *il quale fece il maestro . . . . . . da Siena*, « e questi medesimo dè lavorare lo dicto mar- « mo colle fighure siemo in concordia e dè « avere Cellino soprascripto per fattura di que- « sto alavello in tutto essendo compiuto a tut- « te sue spese, e posto alto nel luogo che si è « ordinato, fiorini 90 d' oro, ed oltre al detto « alavello ci de' dare per rifare lo lastrico di « marmo ove stae lo corpo e di queste cose è « carta fatta per mano di ser Carlino di ser « Spada a di XI Febbraro 1337. «

Sembra che quando fu concluso questo contratto Andrea non fosse neppure più in Pistoja, mentre si avrebbe facilmente a lui chiesto il disegno del monumento, tanto più che quel

(1) Vedi *Memorie storiche di più uomini illustri Pisani* Tom. II pag. 208 e il Morona nella sua *Pisa illustrata nelle arti del disegno* ove parla di Andrea pisano.

mastro Cellino si giudicava capace esecutore in scultura anche sulle semplici tracce d'un'invenzione altrui, per il che Andrea, che soltanto dovette disegnar la pianta e dar le istruzioni per edificare la chiesa rotonda di S. Gio., affidò la costruzione della medesima a questo abile esecutore, come si vede al principio della scrittura, ove si cita come colui *che lavora in S. Gio. Ritondo*. Ma di più è indicato che il disegno del monumento fu fatto da un *maestro da Siena*. La mancanza del nome può bensì far dubitare qual si fosse questo inventore, ma intanto esclude completamente che potesse mai essere Andrea, che che ne abbiano scritto tutti gli autori di memorie d'arti da Vasari sino al Morona.

Volendo fra i sanesi di maggior fama cercar dunque l'autore del deposito di Cino non vi sarebbero stati in quel tempo che Agostino ed Agnolo, ma frequentemente gli abbiam trovati uniti nei lavori e nei progetti, e qui trattasi d'un solo maestro. Egli è vero che ciò non escluderebbe l'uno o l'altro dall'aver fatto il citato disegno, ma osservando con qualche attenzione il monumento sembra di vedervi un non so che di più duro, le pieghe più monotone e meno sviluppate, una timidezza maggiore, uno stentato che negli ultimi anni di questi artefici non soleva trovarsi nelle opere loro.

Agnolo stava allora forse in Assisi intento a'lavori di una cappella e di un sepolcro del cardinal Orsini, ed Agostino pare che attendesse in patria ai lavori della fonte di piazza. Veramente in mancanza del nome, il sostituirne uno a capriccio diventa singolar cosa e temeraria, null'ostante non già per voler accreditar soverchiamente la nostra conghiettura ma per offrirla, ove non veggasi miglior argomento, si potrebbe attribuire questa scultura a Goro di Gregorio scultore sanese, allievo esso pure della scuola pisana ed autore dell'urna di S. Cerbone a Massa di Maremma, ornata con cinque bassi rilievi di ricche invenzioni e con undici statuette non ignobilmente trattate. Così sta scritto sull'urna, la quale è posta sotto la mensa dell'altar maggiore della cattedrale e probabilmente scolpita anche dal lato che rimane aderente al muro per esser ivi forse stata posteriormente trasportata.

ANNO DOMINI MCCCXXIII.
MAGISTER FENECI OPERARIUS FECIT FIERI,
OPUS MRO. GORO GREGORII DE SENIS.

Monumento dell'Aringhieri in Siena.

Questo mastro Goro non si sa che in altre opere sue ponesse il nome; ma non fu certamente cattivo scultore, e le cose che vengongli attribuite sono delle più ragionevoli. Fra le altre

un'urna a bassi rilievi esistente in Siena nel primo chiostro di S. Domenico ed eretta a Niccolò Arringhieri da Casole professore di legge, e molto dopo di Cino, poichè nelle Lettere sanesi il P. della Valle lo dice mancato nel 1374. L'urna è sostenuta da tre colonne con un architrave, ornato da cinque teste di leone (vedi tavola XXXV). Nella faccia della medesima è un basso rilievo in cui Niccolò sedente in cattedra istruisce una moltitudine di giovanetti assisi sopra i loro scanni. Le figure sono piccole, come nel monumento di Pistoja, e potrebbe lo stesso artefice aver fatto l'uno e l'altro, costando minor ripugnanza a un maestro dell'arte il ripetere se medesimo, di quello che imitar servilmente un'altrui invenzione; o veramente un figlio di Goro o uno scolaro avrebbe così potuto con compiacenza imitare quanto s'era dal padre o dal maestro immaginato pel monumento di Pistoja, eseguendo in patria il deposito del legista Arringhieri, ed avendo anche forse trovato fra le carte di Goro qualche abbozzo del disegno eseguito da mastro Cellino, come dalla tavola indicata.

Altri monumenti in Bologna di questo genere.

È però vero che in quel tempo cominciandosi ad avere in considerazione i professori che insegnavano nelle università, si erigevano loro monumenti onorevoli, e in molti paesi se ne veggono per opera anche di mediocri scar-

pelli. In Bologna più che altrove avvi numero di antichissimi monumenti di questo genere, eseguiti anche da scarpelli toscani, ed a suo luogo ne daremo uno elegantissimo di Andrea da Fiesole; ma trattandosi di dover mostrare un professore in cattedra e gli uditori assisi, non potevansi facilmente dipartire dalla semplice invenzione che vedesi espressa in questi di Cino e dell' Arringhieri. Due dei più antichi e singolari tra quelli che si veggono in Bologna sono, uno entrando nel convento di S. Domenico a destra ed altro a sinistra prima di giugnere ai claustri. Rozzamente scolpiti hanno le seguenti iscrizioni:

HIC DOCTOR MILES BONIFATIUS HAC JACET ARCHA
GALLIA IS (1) ORTUS CUI PARCAS SUME (2) JERARCHA

Sta poi scritto un poco più basso: BONO JHAS; per cui non saprebbesi altrimenti riconoscere se non che questi sia l' autore della scultura, non già *Giovanni Bono* come ad alcuno parer potrebbe, ma un' abbreviatura di *Joannes Bononiensis*. L' altro deposito ha per iscrizione i seguenti versi.

(1) Invece di *is* cioè *ille*.
(2) In luogo di *summe*.

ANNIS MILLE DEI TRECENTUM CUMQUE TRICENNIS
DUM QUARTO NONAS JANI SOL TORQUET HABENAS
HIC JACET ILLATUS MATHEUS JURA PROBATUS
DOCTUS HONORATUS GANDONUM SANGUINE NATUS.

Anche a S. Giacomo maggiore in Bologna si vede un basso rilievo consimile che porta per iscrizione:

HIC JACET VIR MEMORIOSUS DOMINUS PETRUS DE CERNITIS
DOCTOR LEGALIS, SEPULTUS MCCCXXX.

Tali sculture assai più che i progressi dell'arte attestano gli onori che venivano accordati agli uomini di lettere di quell' età, e basti l'aver fatto parola delle principali.

Ma quanto alle iscrizioni passando a quella fatta sul tumulo di Andrea, troppo manifestamente allo stile si mostra essere essa d'un secolo almeno posteriore alla sua morte. Contiene in breve un assai vero ed onorevole elogio di lui:

INGENTI ANDREAS JACET HIC PISANUS IN URNA
MARMORE QUI POTUIT SPIRANTES DUCERE VULTUS
ET SIMULACRA DEUM MEDIIS IMPONERE TEMPLIS
EX AERE EX AURO CANDENTI ET PULCRO ELEPHANTO.

Madonna sull' altare del Bigallo falsamente attribuita ad Andrea

Prima di lasciare quanto ad Andrea si compete conviene far parola intorno alla bellissima sta-

tua che viengli attribuita e che esiste intatta e conservatissima sull'altare di S. M. del Bigallo in Firenze, intorno alla quale sono corsi diversi errori. Primieramente il Vasari in un modo positivo la dice opera di Andrea, forse fidato alla tradizione, o allo stile. Poteva esservi questa tradizione e non sarebbe la prima delle tradizioni fallaci, specialmente nel volersi attribuita ad uomo sommo una scultura, che oltre il suo merito intrinseco riceve anche maggior lustro per il nome dell'autore; e di fatto lo stile si approssima alquanto a quello di Andrea. Il Vasari poi non cita nè iscrizione che perciò non v'è, nè parla d'alcun documento per convalidare questa sua asserzione.

Il benemerito e diligente signor Morona per aumentare la gloria de' fasti pisani pone a prova l'ingegno, onde involare all'emula Firenze il vanto di questa scultura, e tutte le sue prove consistono nella supposizione, che nel 1358 fossero divise le compagnie del Bigallo e della Misericordia, omettendo di produrre nel documento da lui citato che i committenti di questa statua e d'altri lavori erano simultaneamente capitani dell'indivisa compagnia del Bigallo e della Misericordia, come può vedersi dal documento fedelmente e legalmente estratto al solo oggetto di finire questa controversia. Secondo il sig. Morona bisogna supporre una

ripetizione di queste statue fatta per altra mano, bisogna complicare ciò che semplicemente è esposto e credere smarriti preziosi monumenti presso un' antichissima società, ove tutto conservasi colla diligenza più scrupolosa. Ma ecco esposto il documento irrefragabile di questa evidentissima verità.

Copia di partito estratto dal libro secondo delle deliberazioni dei capitani di S. M. del Bigallo e Misericordia dal 1358 al 1366 a c. 12 e 57 che si conserva colle altre nell' archivio del Bigallo di Firenze.

» Indizione XII mensis Junii 18
Anno 1358.
» Filippo di Bartolo Filippi.
» Rustico Donati.
» Filippo del Nero.
» Davanzato di Giovanni.
} Capitani di s. Maria del Bigallo, e Misericordia.
» Giovanni Firenze.
» Francesco di Pero.

Omissis.

« Item allogarono a fare l'immagine di marmo
« di nostra Donna col Figlio in braccio in atto
« di Misericordia adornata e fregiata a fregi
« d'oro e lustrata come si conviene e somi-
« gliantemente da angioli; la qual figura dee
« essere di altezza di braccia tre e più, e quella

« degli angioli braccia due e mezzo o più. a
« Alberto Arnoldi maestro del popolo di S. Mi-
« chele Bertelde per a tutte sue spese di quello
« Alberto, con salario di fiorini 130 per le
« due figure degli angioli con candegliere in
« mano ai detti angioli, la quale figura deve
« essere di quella bontà, industria e maestria
« che la figura di nostra Donna di Pisa, della
« qual bontà industria e maestria si debba
« stare ai detti di tre o quattro maestri buo-
« ni e legali e di buona coscienza dell' arte di
« Firenze che si debbino eleggere per capitani
» che si dovranno per lo tempo, e se non fosse
« bella come quella di Pisa non si debba torre,
« e l' immagine degli angioli debbano essere di
« quella bontà e di quella bellezza di marmo
« che corrisponda alla detta figura, e dee ave-
« re il pagamento in questo modo. Al presente
« fiorini 100 d' oro, e quando la figura di no-
« stra Donna sarà compita, salvo lustrata, ab-
« bia fiorini 50 d' oro, e l' avanzo compiute
« poste ed acconcie a tutte sue spese le dette
« figure all' Oratorio dee dare di qui a due an-
« ni, cominciando il dì che avrà avuti i primi
« 100 fiorini ecc. Stranissima cosa sarebbe ora
il supporre, che si facesse coll' Arnoldi un con-
tratto che riferir si dovesse a una ripetizione
di opera fatta da Andrea, o che si pretendesse
che le statue poste sull' altare attuale del Bi-

gallo non sieno le identifiche che riguardano il citato contratto. Le dimensioni, gli ornamenti, la lustratura delle medesime chiaramente dimostrano come le tre statue corrispondano in ogni parte al desiderio dei committenti. Oltre ciò ai 16 Agosto 1364 rilevasi l'assoluzione del contratto collo stesso *Alberto Arnoldi, e Alesso suo malevadore* per l'adempimento d'ogni obbligazione; e a num. 47 di detto libro i capitani *ordinano che maestro Ambrogio faccia il lavoro dove si debbono porre le figure all' oratorio, cioè il piedistallo, con che non passi la somma di* 100 *fiorini d' oro, e che Nardo pittore deva dipingere la volta per prezzo di* 40 *fiorini*. L'espressione di dover assomigliare alla Madonna di Pisa *per bontà, industria e maestria* lascia dubbio di qual Madonna intendasi parlare, ma a noi pare di toglierlo facilmente, poichè era in quel tempo in tutta la sua celebrità il figlio d'Andrea che appunto aveva compiuta la famosa sua Madonna della Spina in Pisa, e non è meraviglia che si esigesse il confronto di quest'opera di Arnoldo con quella di Nino pisano, mentre questo figlio di Andrea condusse a maggior perfezione la superficie del marmo, il che non era stato ancor praticato da moderni scultori, e la Madonna del Bigallo realmente somiglia per la condotta dello scarpello e la levigatura del

marmo a quella che Nino eseguì in Pisa, oltre di che è fuor d'ogni dubbio che questo Arnoldo era uno degli allievi della scuola di Andrea, ma tale però da non astringersi per contratto a una servile imitazione o copia, ma unicamente ad essergli prescritta eccellenza di lavoro (1).

Nino Pisano.

Andrea fece rivivere il nome dell'avo Nino in uno de'suoi due figli, Tommaso e Nino. Del primo non rimangono molte opere, e soltanto citasi un altare in S. Francesco di Pisa di non troppo bella scultura. Ma Nino, che lavorò sulle tracce del padre, merita onorevol menzione, e quantunque di lui non abbiamo opere di gran mole, sappiamo che prestò ajuto al grandioso

(1) Non è nuovo per noi il nome di questo Alberto fiorentino poichè ne abbiamo dato un cenno nell'occasione di parlare dei Toscani che lavorarono in Milano al capitolo VI lib II e abbiamo osservato che di uno scultore di questo nome dà conto il Sacchetti nelle sue novelle. Quantunque facile non sia stato il rinvenir traccia del suo scarpello in Milano, ciò non basta ad escludere che quell'Alberto non fosse appunto l'Arnoldi, che trovasi avervi lavorato tra il 1354 e il 1378, epoca che si combina mirabilmente colla vita di questo artista. Ma tutti gli scrittori delle antichità milanesi fanno giustamente querela delle molte antichità distrutte per sostituire al tempo di S. Carlo opere moderne, sicchè forse con molte altre preziose potrebbero esser perite anche quelle dell'Arnoldi, a meno che in quell'immensa popolazione di statue della cattedrale non se ne possa scorgere alcuna che gli appartenga, come è molto probabile.

lavoro del padre nelle porte del S. Giovanni, e che condusse in compagnia di lui molta parte del viver suo. La squisitezza colla quale si trattò da questo scultore la carne, facendo che il marmo sembrasse morbido e molle, merita un' osservazione particolare. Parecchie sue statue in Pisa ed una in Firenze stanno a prova che in questa parte egli vinse gli antenati e i maestri della sua scuola. Noi riportiamo alla tavola XII le due Madonne che stanno in Pisa alla chiesetta della Spina; il loro disegno è preciso, se non che essendo riesciti un po' crudi i contorni, appunto il maggior pregio della morbidezza del marmo è quello che meno risalta agli occhi di chi osserva. La composizione e le pieghe sono con molta dignità ed intelligenza trattate. La figura in piedi singolarmente rassomiglia a quella di Giovanni Pisano, posta nel fianco del duomo di Firenze in faccia alla Misericordia (tavola X) costanti essendo i Pisani nel derivar queste immagini sempre dal carattere che v' impressero i primi della loro scuola allor quando abbandonarono l'antica rigidezza di stile e di forma, carattere che sempre nell'aspetto di questo devoto simulacro si è conservato. Il sig. Morona volge in dubbio nell' opera sua che la Madonna allattante il bambino possa a preferenza attribuirsi a Niccola o a Giovanni da Pisa, e fonda il suo argo-

mento sulla convenienza che dovesse essere nella chiesa un' immagine di nostra donna fino dal tempo della sua edificazione, che cade appunto nell' epoca de' sullodati scultori. Egli è però ben poco il congetturare in tal maniera ove agli occhi nostri si presentano opere di tanta maggior perfezione, che veggonsi anche per la loro vicinanza e confronto essere dello stesso scarpello. È troppo certo che Niccolò e Giovanni, per quanto bene scolpissero in loro età non giunsero mai a trattare il marmo con tanta morbidezza e preziosità: nè uguagliarono la grandiosità delle forme di questa mezza figura. Ove i monumenti non fossero parlanti, queste induzioni sarebbero di qualche sussidio, ma a nulla servono nel presente caso, e il Vasari, che disse l' una e l' altra essere opere di Nino Pisano, non prese certamente qui sbaglio, e con quell' ingenuità a cui lo traevano opere di tanta ammirazione egli dopo aver individuatamente lodate le due sculture sopraccitate, conclude che Nino cominciasse veramente a cavare la durezza dai sassi e ridurli alla vivezza delle carni, lustrandoli con un pulimento grandissimo. Nella stessa chiesetta della Spina sono altre statue di S. Pietro e S. Giovanni, e in santa Caterina sta una Vergine annunciata dall' angelo colle parole:

A DI PRIMO FEBBRAJO 1370 QUESTE FIGURE FECE
NINO FIGLIUOLO D' ANDREA PISANO

Balduccio Pisano.

Egli è chiaro che alcune circostanze, le quali non sono inerenti alle qualità ed al merito degli artisti, alle volte hanno influito giustamente sulla loro rinomanza, di modo che mentre alcuno favorito dalla fortuna colse l'opportunità di grandiosi lavori per segnalarsi e potè giovarsi dell' altrui consiglio, vi fu qualche altro cui essendo toccati in sorte maggiori doni dalla natura e avendo fatti più profondi studj non potè spargere di se nè tanta, nè sì rapida celebrità, quantunque giungesse a più distinto grado nell' arte. Questo è il caso preciso di Balduccio da Pisa scultore comtemporaneo di Nino. Quest' ultimo non ebbe occasione che di scolpir qualche statua. e il primo ebbe in più luoghi, e singolarmente in Milano, di che segnalarsi con opere grandiose, per la qual cosa se fosse stato pari il suo ingegno alle circostanze che gli si offrirono, egli avrebbe dovuto levar di se ben più alto grido. In Milano gli fu ordinato per la chiesa di sant'Eustorgio l'arca di s. Pietro Martire, che immaginò quanto più grandiosamente egli potè e che condusse con tutta la diligenza e lo sforzo dell' arte. Non sappiamo se questo Giovanni di Balduccio studiasse sotto Andrea, o da qual altro maestro imparasse

la scultura; ma non ci recherà meraviglia se da un secolo vedendosi in tutta la Toscana, e in Pisa singolarmente, le produzioni che da Niccola in poi avevano ridonata può dirsi alle arti la vita, egli più dell'esempio valendosi che dei precetti si ponesse da se, o coll'ajuto di altro più mediocre artefice a trattar lo scarpello. Essendo occupato in Firenze Andrea co' suoi figli ne' grandiosi lavori che abbiamo indicati, non sarà meraviglia se Azzone Visconte *invitò, e protesse Gio: Balducci pisano* esimio scultore per que' tempi, di cui si può conoscere il valore nell' arca di marmo di S. Pietro martire poco fa da noi ricordata: *Col mezzo di questi artisti, i primi del loro tempo, Azzone abbellì la sua corte, e insegnò ai nobili un genere di lusso colto ed utilissimo ai progressi delle belle arti* (1).

Non vogliamo accingerci ad assicurare, che l'aspettazione fosse corrisposta così pienamente come credevasi alla corte del Visconte, e che fossero trovate *esimie* siccome speravansi le opere di Gio. Balduccio per quei tempi, mentre egli è certo, che non solo non pareggiarono quelle di Andrea, ma non giunsero al merito di quelle di Niccola e degli altri toscani più celebrati. Non intendesi per questo di voler

(1) Verri Storia di Milano T. I p. 335.

tanto scemarne il merito da non riputarle degne di osservazione, e tanto più che nè genitore, nè insigne maestro da noi si può assicurare che avesse trasfusa la sua dottrina in questo artista, e l'arte non era a tal grado giunta che si potesse sulla traccia semplice degli esempj condursi da se con sicurezza e con lode, siccome pochi di raro ingegno avevano fatto con vario successo. La diligenza e la grandiosità con cui fu concepito e condotto il lavoro dell'arca di S. Eustorgio ci dimostrano che l'artefice cercò di corrispondere con tutte le sue forze a tanti mezzi che furono disposti per questo ricco monumento. Non bisogna qui ricordarsi nè le storie dei pergami di Pisa e di Siena, nè l'arca di S. Domenico in Bologna, nè le porte del battistero di Firenze, nè i bassi rilievi di S. Marco e del palazzo ducale di Venezia: questo lavoro cede di gran lunga in gusto ed in esecuzione a tutte quelle opere, ma non manca di adequarle in magnificenza, merito forse più di chi lo commise che di chi lo scolpì. Queste riflessioni vengono qui fatte per quel dovere che ha la storia di esporre ingenuamente i fatti e di presentare gli oggetti imparzialmente onde non s'induca in errore chi vi cerca consiglio, siccome avviene facilmente se indagando la verità presso alcuni parziali illustratori di memorie patrie si vuol ritenere per immanca-

bile ogni loro asserzione. Intenti alcuni solamente allo splendore del loro paese intrecciano d'ogni erba corona per aumentarlo, ma talvolta mancando il giudizio per farne la scelta, o vi pongono cose di nessun merito, ovvero, siccome nel caso presente, esaltano del pari le opere d'un artista minore, come quelle di un maestro eccellente, per il che sommo imbarazzo ne viene a chi nel consultar quelle memorie si crede di trovarvi il carattere della verità la più ingenua. Non si toglie punto alle glorie di Pisa se discordando dal sig. Morona negasi che questo mai possa dirsi *il primo fra i lavori storiati in marmo del secolo XIV*. A meno che egli non s'intenda di voler dire il più alto, poichè nove anni prima Agostino ed Agnolo sanesi avevano già finito il superbo mausoleo di Guido Tarlato in Arezzo in sedici compartimenti di basso rilievo, ornato di statue di tutto tondo, opera veramente insigne che non poteva obliarsi certamente da uno scrittore di memorie di belle arti; e in questo stesso XIV secolo si videro il mausoleo di S. Agostino in Pavia, e il basso rilievo di marmo in S. Francesco di Bologna stupendi lavori, per non richiamare qui alla memoria tante altre opere insigni molto più per l'esecuzione che per la mole. I confronti sono precisamente il mezzo più sicuro e più acconcio per determinare il merito

Opere di Balduccio poste a confronto delle sculture del suo secolo istesso.

degli artisti e porli nel luogo più competente a ciascuno. Un soggetto eguale a quello della morte del santo, espresso in uno dei bassi rilievi su quest' arca, veggasi scolpito da Giovanni pisano alla tavola XVIII e da Agostino ed Agnolo sanesi alla tavola XXIII e con questo mezzo si conoscerà la differenza che passa fra questi artisti. Nella prima di queste due tavole possiamo osservare inferiormente il compartimento dell' urna di S. Eustorgio, unitamente alle cariatidi che la sostengono, in paragone del compartimento posto superiormente tolto dall' altar maggiore d' Arezzo scolpito da Giovanni pisano, e d' una egualmente delle statue che dividono appunto questi bassi rilievi; e più ancora col mezzo dell' altra accennata tavola XXIII, sarà decisa la differenza del merito tra gli artisti per *la morte di Messere* scolpita dai sanesi con tanta espressione e sì giudiziosamente composta; e sarà molto facile a chiunque il giudicare se questo Balducccio debba collocarsi tra i primi luminari delle arti. Sotto dell' urna in sant' Eustorgio si legge:

MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIIS
SCULPSIT HANC ARCHAM ANNO DOMINI 1339.

Che poi la porta maggiore della chiesa di Brera in Milano, la quale ora è demolita, po-

tesse somministrare una *prova del raro talento di Giovanni Balduccio* come asserisce il Morona, può parimenti revocarsi in dubbio, mentre non fuvvi mai opera di più mediocre scultura di quei tempi, talchè sembra piuttosto di un secolo anteriore a Niccola di quello che posteriore di sì lunga età, leggendovisi MCCCXLVII TEMPORE PRELATIONIS FRATRIS GUGLIELMI DE CORBETTA PRELATI HUJUS DOMUS MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIIS HEDIFICAVIT HANC PORTAM.

Distrutta essa facciata, nè potendosi più esaminare, ciò darà forse luogo alle censure e ai rimproveri di chi accusa i demolitori delle antichità senza rispetto alle produzioni de' nostri padri. Per quanto in cento altri luoghi potesse giustamente farsi questa lagnanza, certamente non la meritano i custodi del santuario di Brera, poichè in quel luogo sacro alle arti, e fra quelle mura viene conservato con diligenza quanto d'antico e di moderno può servire alla istruzione d'una fiorente accademia e all' onor dell' Italia, nè i dotti professori che dirigono quegli studj non avrebbero mai consigliata nel loro asilo una demolizione di monumenti preziosi, dei quali sapevano di dover esser anzi gelosi conservatori. Fortunatamente non dispersi i principali pezzi di scultura di quell' edifizio, e riposti in una delle sale di quell' accademia, hanno potuto somministrare un argomen-

to con cui convincere il lettore di quanto si è qui sopra esposto. Essi veggonsi disegnati colla più scrupolosa diligenza nella tavola XXXVI e rimangono esposti al confronto di un' opera contemporaneamente e fors' anche qualche anno prima eseguita in Bologna da Pietro Paolo e Jacobello veneziani. E chi non crederebbe essere fra questi due monumenti la distanza almeno di un pajo di secoli? Ecco una di quelle tante prove per cui assolutamente non è possibile dedurre cautamente dall' aspetto esteriore delle opere la data della loro esecuzione, poichè qualora le arti avanzano rimane qualche artista infelice in uno stato d'infanzia compassionevole. Pare quindi che dopo le indicate produzioni di Giovanni Balducci non venissero chiamati altri toscani a scolpire in Milano, sebbene le occasioni vi si aumentassero, e si potrebbe ciò desumere dal saggio mediocre dato da questo artista, che ben presto si sarà riconosciuto esser cosa di un merito molto inferiore alle altre opere che i Sanesi e i Pisani avevano scolpite per tutta l'Italia. Per il che anche le altre opere sue che veggonsi nei paesi non discosti dalla sua terra nativa non lo elevarono a maggiore fama, o più durevole, dandosene da noi unicamente un cenno per confermare viepiù che Pisa fu la sua patria e per attestare aver egli anche in Toscana prodotte

opere di scultura. Inferiore di fatto per giudizio dello stesso Morona è in merito a quest'urna di sant'Eustorgio il pulpito istoriato scolpito nel castello di S. Casciano, ove è scolpito HOC OPUS FECIT JOHS BALDUCCII MAGISTER DE PISIIS, e il mausoleo nella chiesa di S. Francesco presso le mura di Sarzana, eretto a Guarnerio figlio di Castruccio Interminelli signor di Lucca, morto nel 1322, ove si legge una simile iscrizione.

Sculture di questa età che si veggono in sant' Eustorgio a Milano.

Prima di passare più oltre non vogliamo dipartirci dal tempio di S. Eustorgio in Milano ove si veggono moltissime antiche sculture nelle cappelle laterali alla navata principale, e singolarmente depositi di personaggi chiari e distinti nei XIII, XIV e XV secoli. La serie di quei lavori ornati di statue e di bassi rilievi assai ben condotti per quell'età dà a divedere evidentemente che in quella città o furonvi artisti non volgari e non inferiori a Balduccio, o veramente vi vennero d' altrove e vi produssero opere non oscure. Converrebbe ora rinnovar la querela altre volte fatta sull'argomento della mancanza d' illustrazione dei monumenti e degli artisti lombarbi, la qual cosa non essendo il solo e preciso scopo di quest'opera, vorrebbesi eccitare la diligenza e la penna di qualche scrittore scosso dai pochi cenni che si trovano qua e là sparsi in questo lavoro. Om-

metteremo la descrizione di tutti quei monumenti sepolcrali che trovansi collocati in questo antico tempio, come il tumulo del figlio di Matteo Magno Visconte scolpito alla fine del XIII secolo, e quelli di Agnese e di Gaspare conjugi Visconti sculti un secolo dopo; i depositi di Martino Torriano e di Federigo Maggi vescovo di Brescia, opere non comuni sul principio del secolo XIV; il mausoleo di Stefano Brivio in posteriori tempi ornato con tanta eleganza e sapore, quantunque la piccolezza di stile sia deplorata dal Bianconi nella sua guida di Milano in luogo di ammirarne la preziosità; l'altar maggiore, su cui Giovanni Galeazzo Visconte fece scolpir la passione di Cristo in tondo rilievo da alcuno forse di quei molti periti artefici che lavorarono nella Certosa in Pavia, opera che attesta i progressi dell'arte per la preziosa esecuzione e la scelta dei movimenti e delle pieghe e l'abbastanza corretto disegno. Basti il recare alla tavola XXXVII il basso rilievo in marmo che vedesi ora inserito lateralmente alla cappella dei re Magi che per le cronache del convento fu fatta costruire da una compagnia di scolari fino dal 1347.

Basso rilievo dei re Magi a Milano in S. Eustorgio.

Troppo facilmente si suppose questo lavoro poter esser opera di un allievo di Balduccio, e caddero in questa persuasione il Bianconi ed altri scultori, forse perchè poterono verificare

come in quell'anno Balduccio era ancora in Milano, e che otto anni prima aveva scolpita l'arca del santo in quel tempo. Una tale deduzione, fatta più per comodo che per criterio, forse defrauda qualche ingegno lombardo e quei bravi campionesi di un merito, a quel che si può giudicare, maggiore di quello del Balduccio. Nella tavola da noi riportata non havvi se non che uno dei tre compartimenti dai quali è formata questa non ispregevole scultura. La composizione n'è semplice assai e un po' goffa, se si prendono ad esame le sue parti, ma vi si vede però una certa facilità, per cui gli oggetti sono molto bene sviluppati. Le composizioni di Balduccio sono molto più affastellate nè egli avrebbe così posta a sedere quella Madonna col putto, nè accennati con tanta grazia quegli angioletti, che sono veramente mirabile cosa a vedersi per l'espressione affettuosa che domina nella superior parte della composizione, e molto meno poi veggonsi i modi di Balduccio nelle figure laterali al Cristo morto sedente, nel medaglione sovrapposto ed unito al basso rilievo. Se questo scultore è uno scolaro di Balduccio convien osservare che non conserva i caratteri del maestro, che se da lui derivò i primi insegnamenti, si scostò dal suo stile e lo vinse, e finalmente se fuvvi chi anteriormente e contemporaneamente a quest'epo-

ca produsse cose osservabili in Lombardia, conviensi compiangere i nomi perduti e concludere che da un estremo all'altro d'Italia nel XIV secolo si sapevano far cose meritevoli di memoria e d'illustrazione.

Andrea Orcagna.

Ma tornando ai scultori toscani, di un singolare uomo di genio nelle arti ci conviene qui far parola e sì straordinario che quasi sdegnando ogni traccia, benchè ne' primi anni del vivere si dirigesse allo studio di Andrea pisano, ebbe un carattere d' originalità singolare. È costui Andrea Orcagna, il quale architetto, scultore, pittore, poeta parve in quell'età adombrare quasi fatidicamente il genio di Michel Angelo, che da quel medesimo fertil terreno doveva un giorno uscire per mettere il colmo all'onore delle arti italiane.

Discese da schiatta d' orefici insigni, poichè egli fu figlio di quel famoso maestro Cione che cesellò tanta parte dell'altare d'argento di S. Giovanni a Firenze, e fra suoi allievi ebbe Forzore di Spinello aretino e Leonardo di ser Giovanni fiorentino, autore d'insigni lavori nell'altare d'argento di S. Jacopo di Pistoja. Non fu però Cione che lavorò nella testa d'argento che racchiude il cranio di S. Zanobi, come riporta falsamente il Vasari soggiugnendo che questa fu *tenuta allora per cosa bellissima che diede gran*

reputazione al suo artefice (1). Esaminato questo lavoro di largo stile per quei tempi e di non complicata esecuzione, vi si legge chiaramente scritto in un bel cartellino di smalto *Andreas Arditi de Florentia me fecit*.

L'oreficeria si coltivò moltissimo nei primi secoli del risorgimento delle nostre arti, e se la materia non fosse stata sempre modificata ad altri usi per esser preziosa, si avrebbero moltissime ricche suppellettili, in cui si vedrebbe come fu vinta dall'arte fino da primi tempi; ma di ciò avremo luogo a parlare altrove con qualche maggior diffusione. Intanto noi dobbiamo render conto *di Andrea di Cione*, che non tanto forse dal celebre scultor Pisano, ma anche dal padre potè avere i primi rudimenti delle arti, ed all'un genere e all'altro dedicarsi a seconda che l'impeto del suo talento lo andava portando. D'onde poi l'autore del nuovo *Dictionnaire des arts* s'abbia tratto che Andrea Orcagna venisse soprannominato *Bufalmaco*, non si è potuto verificarlo per quanto attentamente abbiamo scorso Baldinucci e Vasari, e le novelle del Sacchetti. Si vede ad evidenza che quell'autore tagliando di corto sulle arti italiane aveva fatte molte confusioni nel preparare i suoi materiali, e non riflettè aver forse

(1) Vol. I Parte prima Vita di Agostino ed Agnolo Sanesi pag. 65.

esistito prima di Andrea Orcagna Bonamico di Bufalmaco pittore, che nulla di comune ebbe con Andrea, se non che lo precedette nelle pitture del Campo Santo pisano, ove pure l'Orcagna fece alcuni lavori, ajutatovi poi anche dal fratello che li compì. Ecco per esteso l'articolo del citato dizionario: *Je ne dois pas oublier André Orcagna, que l'on dit avoir surpassé les sculpteurs de son temps. Cet artiste, quelque fois surnommé Bufalmaco est mort en* 1389. Senza qui indagare il motivo per cui quest'autore oltramontano abbia dato il soprannome di *Bufalmaco* ad Andrea Orcagna, egli è però singolare che trattandosi d'un artista *que l'on dit avoir surpassé les sculpteurs de son temps* non si presti ad accennar alcuna delle sue opere. Unicamente all'articolo *Architecture moderne* torna a far menzione di lui in questo modo *Andr. Orcagna mort en* 1389 *fut le premier qui substitua aux arceaux pointus des arcs circulaires*. Se si fosse degnato almeno di accennare che le logge de'Lanzi in Firenze sono opera di Andrea avrebbe asserita una verità incontrastabile, rendendogli un tributo di lode, mentre vago ed inesatto è il dire che i primi archi circolari fossero di lui, giacchè abbiamo edifizj italiani in Toscana, in Venezia ed altrove, con archi a mezzo cerchio ben prima dell'Orcagna, e quando in un pae-

se era adottata una costumanza, questa si alterava in un altro, e il punto determinato non si può sempre fissare intorno alle variazioni accadute nei diversi modi di costruzione, nè si può assegnare un primato nè dirsi inventore un artista che fu preceduto da molti altri nelle medesime esecuzioni. Chi amasse una folla di esempj di arcate a tutto sesto in tutt' i secoli che hanno preceduto l'Orcagna, e l'unione sino dei due generi d'archi nei medesimi edifizj, e volesse vedere ciò essere stato indistintamente praticato secondo il capriccio, la moda, o la persuasione degli architetti, non avrebbe che a consultare l'opera del signor d'Agincourt nella quale si trova una lunga serie di questi esempj, singolarmente notabili nelle chiese toscane del XIII secolo, nel duomo d'Orvieto e in molti altri edifizj di tutte le nazioni.

Loggia de' Lanzi.

Piene di maestà le arcate della loggia dei Lanzi possono ben dirsi un prodigio di eleganza e di nobiltà nell'offrire un luogo decorosissimo alla magistratura nelle pubbliche comparse in vicinanza della sua residenza. Vennero queste ornate di scultura per opera o per consiglio dello stesso architetto, e non è esagerazione se quello si voglia dire il più bel portico del mondo. Dovendo egli adornarle non seppe adattarvi soggetto di maggior convenienza che scolpendovi le virtù come quelle che fanno

strada agli onori della pubblica rappresentanza, e debbono elevarla sopra il comune degli altri uomini. Ma l'altare e il tabernacolo dell'ora S. Michele, di cui diamo due saggj alla tavola XXII e alla tavola XXXIV, meritano tutta la nostra osservazione.

Sculture dell'altare dell'or san Michele dell'Orcagna.

Beato costui se avesse studiato l'antico mentre avrebbe molte palme involate che restarono ancora a cogliersi dagli altri. Non ispirano i suoi marmi il sapore delle greche antichità, ma null'ostante vi si vede un grandioso, un facile, un maestoso che sorprende. Sotto le sue pieghe poco svelansi le forme del nudo, ma queste però sono larghe, sciolte e di bello stile. Le sue teste non sentono di tutta quella nobiltà che viene dal bello formatosi nell'idea di un artista che abbia idealmente fatta l'analisi della natura, ma le sue mosse non sentono di ricercatezza veruna, e neppure di quella scelta che tanto all'effetto migliore della composizione e dell'armonia generale suole contribuire. Nella prima delle citate tavole è effigiata una Presentazione e offerta al tempio. Le figure nel davanti sembrano di una immobilità un poco troppo fredda; la Madonna che sta dietro accennando silenzio col dito alla bocca dimostra immediatamente come debbasi ascoltare la voce del sacerdote, che con amore, dignità, riverenza tenendo fra le braccia il bambino par-

la con tuono di divina ispirazione, e si presenta dinanzi all'ara con aspetto maestoso e ripieno così d'esultanza, che sembra avere in braccio tutto il paradiso. Nell'altra tavola veggonsi in più grande forma e con accuratissimo disegno tre teste scolpite nel transito della Vergine dietro il medesimo altare, le quali confermano ancor meglio ciò che abbiamo più sopra indicato. Vi si osserva la natura semplicissimamente imitata senza veruna scelta, ma un'espressione singolare, una verità meravigliosa. Quelle due teste vive non possono essere sculte meglio anche per la condotta dello scarpello, nè possono essere più corrette nel disegno. L'uno di costoro canta mentre il suo aspetto è tutt'ora dolente, e canta leggendo un libro di preci su cui tien fisso lo sguardo senza distrarlo: l'altro per piena di maggior dolore espresso sulle ciglia aggrottate e piangenti, appoggia il capo ad ambe le mani, e grida più di quello che canti, che quasi sembra ascoltarsi la clamorosa sua voce. La testa della Vergine è come di giovane donna più sopita che morta e in questa forse lo scultore sentì di poter trattare il soggetto un poco più poeticamente che nel rimanente. In tutto il lavoro si vede una sicurezza d'imitazione, un magistero nel condurre e piegare il marmo alla forza del genio, come se fosse una molle cera, che atterrisce ognuno che vo-

glia imitarlo. Questo ricchissimo altare ripieno di sculture, d'intagli, d'ornati, d'incrostamenti con pietre dure e vetri dorati, è di tale e tanto lavoro e talmente le parti vi sono connesse, proporzionate, finite, un tal complesso di bellezza e ricchezza presenta, che non sarebbe esagerazione chiamarlo il più ricco e finito lavoro di quell'età. L'iscrizione che vi si legge è la seguente:

ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTINUS
ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HUN. MCCCLIX.

Altre opere insigni dell'Orcagna.

La più parte delle pitture di questo fertilissimo ingegno sono perdute e pochi avanzi se ne veggono in Firenze. Ma restano ancora in Pisa nel Campo Santo i novissimi di sua mano, il primo de' quali egli interamente condusse, e nei successivi ebbe ajuto dal fratello Bernardo; al quarto non pensò, poichè forse gli parve che la morte, il giudizio e l'inferno offrissero più campo a singolari meditazioni su queste bizzarre e poetiche invenzioni. Come egli fosse allora nudrito delle idee dantesche è chiaro, giacchè quella divina commedia non solo dagli amatori della poesia o delle lettere, non solo dagli artisti, che per lo più non sono ignoranti, ma sino dai meccanici artefici era saputa a memoria e cantata, non tanto per la sublimità delle immagini e la nobiltà dei concetti,

quanto per la storia dei tempi vicini che eravi effigiata mirabilmente; e doppiamente interessante ne rendeva la lettura. L'Orcagna era egli pure poeta, siccome ce lo dice Vasari, e lo confermano i molti scritti che secondo l' uso di quei tempi egli mostrò di far escire dalle mani e dalla bocca delle sue figure in tanti cartelli con motti, sentenze, arguzie scritte, onde forse anche per quel mezzo render chiare le sue invenzioni e il profondissimo senso delle morali sue allegorie. Egli voleva ad un tratto esser conosciuto dalla posterità per versato nella pittura, nella scultura e nella poesia, e in tal modo vi si adoprava per ottenerlo che nelle sue sculture soleva porci il nome di *Orcagna Pictor*, e nelle pitture *Orcagna Sculptor* oltre il fornirle di tanti volanti squarci di poesia. Abbiamo descritto il suo inferno nel terzo capitolo di questo libro facendo alcune comparazioni con quelli di Niccola da Pisa e di Giotto, e sarebbe dicevole a questo luogo il dire del suo primo dei novissimi che rappresenta il trionfo della morte, se non ne avesse parlato il signor professore Rosini nelle sue lettere pittoriche sul Campo Santo, ove per chi non abbia sott' occhio questa composizione singolare, egli la descrive assai bene. Resta tuttavia luogo però all' impaziente desiderio degli eruditi di verificare, alquanto

più che in Vasari non trovasi, i nomi dei molti distinti personaggi che sono in essa pittura rappresentati, il che se difficile cosa alla prima rassembri, colla pazienza però e colla diligenza di confrontare antiche immagini, medaglie e monumenti, forse che in chiaro si verrebbe maggiormente di significati interessantissimi per la storia del secolo e delle arti, nè frustraneo rimarrebbe in tal caso il lodevole costume di quegli autori che di non inutili astanti condecoravano le loro composizioni, siccome abbiamo altrove notato. Il secolo è questo di rivendicare sui resti del tempo le preziosità sfuggenti finchè rimane un lembo per afferrarle, e giova sperare che anche su questo genere d' illustrazioni possa essere seguito, relativamente alle arti risorte, ciò che con tanta profondità di dottrine il signor Visconti ha fatto delle arti greche e romane nella sublime sua opera dell' Iconografia.

Filosofia di questo artista.

Non disgiunto in alcun modo, anzi concatenato con questa storia è strettamente il merito delle composisioni dipinte di questo valente scultore ed esimio architetto, il quale ci volle mostrare colla fluidità dei colori quanto egli sapesse essere filosofo. Non gli bastò il sottoporre alla falce inesorabile dalla somma all'ima classe tutti i viventi, e il colpire indistintamente *pauperum tabernas regumque turres*, ma

volle con forza penetrare di questa verità importantissima tutti gli osservatori, ponendo in maggior evidenza corone, triregni, mitre, elmi, cocolle, come coloro che sembrano attender meno l'ultimo destino e come i più attaccati alle cure del mondo. Gli atteggiamenti diversi e la trepidazione delle anime, che in forma di corpicciuoli escono dalla bocca di tanti estinti, e dagli angeli o dai demonj vengono protette o afferrate, sono essi pure pieni di finissime e nobili espressioni. Grande e sublime è quella parte di composizione ove ponendo i miseri e i mendici, fa che invochino la morte che li trascura, e a cui essi gridano invano:

Da che prosperitade ci ha lasciati,
O morte medicina d'ogni pena
Deh vieni a darne omai l'ultima cena.

Ma più si pasce la falce della crudele mietitrice nel troncare le vite di coloro che vivono in festa e in gioja immersi nei piaceri dei sensi, che mirabilmente egli espresse coll' accennare le delizie della musica, della caccia, del conversare lietamente e sfoggiare nell' opulènza. E la vita monastica degli anacoreti vi raffigurò, e lo stato a cui per grado arrivano i corpi giunti al termine della vita, e tante altre cose relative allo scopo, così che può veramente

questa pittura dirsi il poema del trionfo della morte, o il trionfo delle arti, in quanto almeno all' invenzione, per quell'età nella quale la pittura fu più poetica di quello che mai prima o dopo sia stata.

Se le vite o le memorie degli scultori più che la storia dell' arti io mi fossi proposto di tessere in questi libri, dovrei parlare di tutti e singoli gli artisti che fiorirono, e massimamente dei fratelli dell' Orcagna e di quelli che escirono dalla sua scuola. E non terrò memoria di ciò che fece il terzo fratello dei due maggiori Andrea e Bernardo, detto Jacopo di Cione, nè di Jacopo di Pietro, scultore che diede mano ad Andrea nel fare i lavori delle virtù che stanno in mezzo rilievo sopra la loggia de' Lanzi (come rilevasi da un libro di ricordanze nell' opera di S. Maria del Fiore) nè di quell' Alberto fiorentino a cui Francesco Sacchetti mise in bocca la piacevole novelletta delle donne fiorentine che colla loro sottigliezza sanno vincere i migliori dipintori del mondo, e fanno diventare angelica ogni figura diabolica, e i visi contraffatti e torti meravigliosamente raddrizzano; il quale Alberto, se non fosse l'Arnoldi, e se al novelliere si può dar fede, molto lavorò per messer Galeazzo Visconti in Milano; nè di Jacopo da Pistoja chiamato a Parma da messer Aldighieri degli Asinacci, sculto-

ri tutti il cui talento non adegua quello dei luminari dell'arte ed il cui nome più pel merito dei novellieri toscani ci rimane che pel valore del loro scarpello.

Scultori Napoletani.

Piuttosto da questa specie di preterizione mi richiama la memoria degli scultori napoletani, i quali sebbene abbiano si può dir quasi origine dai primi della scuola di Pisa, per quanto abbiam detto essersi operato da Niccola e da Giovanni in Napoli, prima alla corte di Federico, indi a quella degli Angiovini, si può anche dire che trassero per loro stessi qualche sussidio da alcune particolari circostanze del luogo e degli avvenimenti che favorirono i primi progressi delle arti. Napoli che più d'ogni altro paese d'Italia poteva sentire la sua celebrità per essere stato sede delle antiche arti della magna Grecia, Napoli che nel tempo della gloria romana vide arrivare quasi sino alle sue mura le delizie e i monumenti che si erigevano dalle porte di Roma sin lungo tutta la Via Appia, Napoli che per le successive incursioni degli arabi, attraverso anche ai secoli barbari, vide qualche barlume di luce, questo paese protetto dal cielo per il suo clima, dalla natura per la vivacità del genio de' suoi abitanti, non potè esser freddo spettatore delle risorgenti arti che andavano rallegrando l'Italia e diffondevansi dalla Venezia e dalla Toscana, Napoli

vanta esso pure nei primi secoli ingegni produttori in ogni ramo di questi studj.

Pietro de' Stefani.

Non poche sono le opere anteriori alla metà del XIII secolo che veggonsi in Napoli sul gusto di quelle che si riscontrano nel rimanente della Italia, di cui pretendono quegli storici serbar memoria quanto al nome de' loro autori, di modo che fino dal IX e X secolo citasi uno scultore detto maestro Fiorenza, e un altro chiamato maestro Agnolo Cosentino ai quali si attribuiscono molti antichi Crocefissi in legno, e molti sepolcri che difficile riesce indicare con quella precisione che alla storia conviene. Un po' più vicino ai tempi di cui abbiamo cominciato a tesser la storia, le arti napoletane si gloriano di Pietro e Tommaso de' Stefani l'uno scultore e l'altro pittore, che sembrano però da principio aver trattato indistintamente le tavole e i marmi. Raccontasi che le antiche statue di Castore e Polluce, ed altre che vedevansi in più luoghi pubblici e privati della città svegliarono quegli artisti ad emulare le forme e lo stile di queste opere, delle quali esser doveva minor scarsezza in Napoli che in altra città dell'Italia se in quella ebbe più lungo asilo il culto delle antiche divinità de' nostri padri, e più tardi vi esercitò l' esclusiva sua intolleranza il culto successivo. Pur sembra che Tommaso si determinasse a seguire costantemente la pittura, e Pie-

tro si desse all'arte dello statuario. Di fatto abbiamo dagli scrittori napoletani, che abbandonato l'intaglio in legno ponendosi a trattare i marmi egli fu incaricato della effigie e del deposito d'Innocenzo IV papa, morto in Napoli nel 1254, (monumento da lui eseguito con soddisfazione di tutti) il quale dopo essere stato per diverse vicende qua e là trasportato vedesi nel piscopio presso la porta della cappella dei sacerdoti missionarj, nel muro della sacristia, ove sta scritto l'epitaffio che comincia:

HIC SUPERIS DIGNUS REQUIESCIT PAPA BENIGNUS

Dopo questo deposito che piacque per la somigliante effigie del papa ebbe occasione di farne molti altri, che o periti, o confusi con tante anticaglie di cui abbondano le vecchie chiese napoletane non saprebbero indicarsi. Si pretende dal de'Dominicis che fosse di Pietro la sepoltura di Bernardino Caracciolo morto nell'anno 1262 che fu arcivescovo di Napoli; ma commessa la continuazione del duomo a Masuccio, egli prese con se a lavorare il de' Stefani in tutti gl'intagli, ornamenti e bassi rilievi della basilica. In alcuni altaretti vicini alle scale, le quali conducono alla sotterranea confessione, stanno tavole di sacre storie scolpite in basso rilievo, nelle quali fece Pietro conoscere quan-

to per lui di meglio farsi sapeva; ed alcune di queste, che vennero rimosse per rimodernare ed abbellire la chiesa, veggonsi qua e là sparse ed annicchiate per la medesima. Lodevole è l' espressione delle figure; mentre il pianto e il dolore sta sculto nell' atteggiamento d' una Vergine e di un S. Giovanni posti lateralmente a un Ecce Homo; e qui accaderà l' osservare che le figure dei primi artisti napoletani non mancarono d' espressione giammai, per quanto di nobiltà e di scelta delle forme fossero prive. Ciò forse al caldo sentire di quella nazione ascriver si debbe poichè dalle prime sensazioni riceve le sue impronte il genio, il marmo, la tela, ed avvien forse che all' esito e all' effetto di queste si sagrifichi ogni altro buon risultamento che venire potrebbe da una meditazione più profonda. In quell' età erano già stati a Napoli i primi pisani, e nel resto d' Italia avevan prodotte opere meravigliose; ma quelle della rinascente scuola napoletana erano ancora lunge dall' adeguare il merito delle opere di Niccola e di Giovanni, quantunque saranno state dirette da questi primi artisti che avranno cercato di mettere i napoletani sulla strada migliore, siccome ebbero questi agio di poter fare utili studj sulle anticaglie dei buoni tempi, che dovevano anche allora ammirarsi nella città e nei contorni di Napoli. Si ricordano altri lavori di questo Pietro, e fra gli altri un

sepolcro e una statua che Carlo II fece erigere al padre, la quale fu portata di qua e di là, finchè venne messa sulla porta minore delle tre che ha il piscopio; e pretendesi di più che la statua sull' altra porta che l' accompagna, la quale rappresenta Carlo II, sia egualmente da lui scolpita. Anche nella cappella de' Minutoli ove il suo fratello Tommaso fece molte pitture, da Pietro furono scolpite statuette ed intagli, ma nulla di classico infine si può mostrare di questa prima età delle arti napoletane, i cui avanzi già troppo deboli e incerti soggiacquero eziandio alle vicende dei terremoti frequenti in quelle parti dell'Italia meridionale.

Masuccio I.

Maggior lode meritò Masuccio I. napoletano che associato coll' architetto condotto da Federico II e unitosi con lui allorchè partì per Roma alla morte di questo principe, potè formare un miglior stile e studiare sui preziosi avanzi di quella capitale del mondo. Fu egli incaricato poi di finire i lavori incominciati dai pisani, e in quest'occasione potè meglio dare a conoscere il suo talento. Le sue opere d' architettura furono molte. Chiese e palazzi e luoghi pubblici furono costrutti con altrettanto valore di quelli a cui posero mano Niccola e Giovanni da Pisa che lo precedettero. Lavorò molti depositi, e se ne citano anche alcuni dal de' Domincis; rimarcandosi quello che gli eredi a Jacopo di Costanzo, morto nel 1234 fecero eri-

gere nel duomo, come pure di suo intaglio si asserisce essere il Gran Crocefisso di legno nella cappella Caraccioli. Ma ciò che sembra poter assicurarsi maggiormente per opera sua è l' effigie della Maddalena, il cui nome le sta sopra scolpito, posta nel principio delle nuove scale del convento de' domenicani, e le tre statue nella cappella de' Minutoli al duomo ove lavorò anche Pietro de' Stefani, le quali rappresentano un Crocefisso, una Vergine e un san Giovanni. Anche nel palazzo Maddaloni sta sulla porta delle stalle un basso rilievo che rappresenta il ratto delle Sabine, e qualche altra scultura di questo maestro si vede nel cortile e nelle stanze del palazzo indicato.

Masuccio II

Masuccio II discese non dal primo, che gli fu unicamente padrino al sacro fonte e gli diè nome, ma da Pietro de' Stefani nel 1291, secondo gli scrittori napoletani, e può dirsi che questi realmente fosse per l'arte il primo a farle spiccare un volo in quelle contrade, essendosi nodrito di buoni studj in Roma ove passò i primi suoi anni. Egli fu che rifece la bella chiesa di santa Chiara da un imperito architetto incominciata, ed egli per ordine della regina Sancia costrusse quella della Maddalena e quella di santa Croce: opere sue sono le chiese di santa Trinità, di S. Martino, di S. Lorenzo, di S. Giovanni a Carbonara, di sant' Angelo in Nido, il ca-

stel sant' Eramo e quant' altri edificj privati sorsero in quell' età, consultandosi il voto del più perito e ingegnoso artefice di quella gran capitale. Il gusto di queste fabbriche a quello dei Pisani molto rassomigliando, può con ragione dedursi che derivasse da' primi edificj che i Toscani eressero in Napoli, chiamativi dai magnifici e potenti signori che vi dominarono; ma molta maggior rassomiglianza si vede nello stile dell' architettura che in quello della scultura, la quale non raggiunse in Napoli il merito delle opere di Niccola, di Giovanni e degli altri, siccome il confronto delle opere di questi singoli artisti può evidentemente dimostrare ad ogni osservatore diligente.

Dietro l'altare di S. Lorenzo si vede, opera di Masuccio II, il deposito di Caterina d'Austria morta nel 1343, e quello della regina Maria madre di Roberto posto nel medesimo luogo: di suo scarpello è parimente il deposito di Carlo nella tribuna laterale all' altar maggiore in santa Chiara postovi nel 1328, ed ivi preparò innanzi morte il monumento del virtuoso Roberto. Ragione di stile e di età fa credere verosimile ch' egli pure scolpisse quello della regina Sancia, benchè gli scrittori napoletani non lo assicurino. Alcune di queste sculture veggonsi intagliate nella collezione numerosissima dei monumenti riportati nell' opera del signor d'Agin-

court, ma seguir volendo il nostro proponimento di produrre più ciò che a noi sembra giovevole alle riflessioni che andiamo facendo, di quello che rimetter sott'occhio dei nostri lettori gli oggetti che sono stati da altri pubblicati o illustrati, sarà per questo aggradevole il trovar qui alla tavola XL incisa una serie di monumenti di scultura napoletana, la più parte inediti, come lo sono eziandio presso che tutte le opere di cui abbiam data ragione in questo volume, relativamente a quanto i nostri predecessori avevano prodotto. Quantunque si credesse erroneamente che fossero state illustrate le glorie di quest'arte, e che si dovessero in quest'occasione riprodurre cose già prima d'ora messe in luce da altri, per la qual cosa agevole esser dovesse (più che non è realmente) il tesserne la storia per via di confronti, si vedrà il poco ajuto che si è potuto trarre delle ricerche altrui.

Un diligente raccoglitore di alcune memorie d'arti napoletane ha molti materiali disposti per illustrare, fra le produzioni de' più antichi scultori ed architetti, anche le opere di Masuccio, ma non ci è data opportunità ancora in conoscere la sua dotta fatica col benefizio delle stampe. È questi il signor D. Emanuele Ascione architetto ingegnere, i cui lumi sarebber di lustro alla sua patria ove assoggettar gli pia-

cesse a una critica matura e circospetta le sue memorie prima di renderle di pubblico dritto. Egli alcuna volta trasportato dallo zelo di dar risalto agli artisti della sua nazione propende verso alcune opinioni troppo volgari, come a cagion d'esempio quella di credere opera di Masuccio tutto ciò che vedesi eretto della torre di santa Chiara, mentre e per lo stile del basamento e per l'ordine rustico, che forma il primo piano, si conosce con troppa evidenza la distanza di tempo che passa tra questa e le restanti sovrapposte parti degli ordini dorico e jonico, che sono ben di molto posteriori. Le scolpitevi iscrizioni non ci obbligano a credere che Masuccio abbia condotto l'edifizio sino all'altezza che ora si vede, essendo appunto intagliate nell'ordine primo, il quale però è di una nobilissima e grandiosa costruzione, sicchè non abbisogna punto l'artista per meritare un grado di considerazione segnalata che vengagli attribuito ciò che posteriormente vedesi fatto da architetti toscani, e che pare più opera del Brunellesco che d'ogni altro di quei primi architetti. Per rilevare il merito degli artisti napoletani non avvi bisogno di usurpar l'altrui gloria, specialmente ove sì manifesto si conosce tutto ciò che debbasi relativamente retribuire, ponendo ciascheduno al suo vero luogo e depurando la storia delle arti da tutti gli

errori che un mal inteso zelo di patrio amore spesso accumula con tanto detrimento del giusto e del vero. Nel prossimo volume si vedrà come aggiugnendo per le opere d'altri valentissimi artefici splendore alle già risorte arti napoletane, sia stata anche per se medesima quella terra beata fertile di chiari ingegni nel trattar lo scarpello.

CAPITOLO OTTAVO

DELLA SCULTURA FUORI D' ITALIA

E CONCLUSIONE DI QUESTO LIBRO

Duomo di Strasburgo.

Quantunque ci siamo proposto nel principio di quest' opera di non diffonderci sulle sculture che veggonsi fuori d'Italia, ed abbiamo addotte anche molte ragioni per trattenerci dal far questo esame, pure abbiamo creduto di dover ricondurre l' osservazione de' nostri lettori sull'edifizio del famoso duomo di Strasburgo, poichè servì come di tipo alle più imponenti fabbriche posteriormente costrutte per tutta la Germania, ed i suoi architetti furono anche invocati per la difficilissima edificazione della cupola nella cattedrale di Milano. Diverse opere già pubblicate che versano sulle antichità nordiche, le quali rendono conto dei monumenti della monarchia francese, o parzialmente illustrano l'Alsazia medesima, non parmi che abbiano tanto esaurita questa materia da rende-

re superflua qualche considerazione che ora si creda in proposito di fare, tanto più che il signor d'Agincourt su questo ben ampio campo non ha creduto di dover divagarsi, per quanto si può osservare nelle tavole finora pubblicate dell'opera sua. Pel resto della Germania non s'incontrano molti monumenti che rimontando per la loro data all'epoca in cui rinacquero le arti italiane offrano a questo luogo grave meditazione; e particolarmente la scultura ebbe scarsissimo numero di cultori distinti; talchè i pochi lavori di cui faremo parola nel duomo di Strasburgo formeranno il solo soggetto da noi preso ad esame. Avranno di che però consolarsi i curiosi di questo genere di edifici quando comparirà alla luce un opera veramente insigne che intorno alla Cattedrale di Colonia sta per ultimarsi dal sig. Dottore Sulpicio di Boisseret.

Antichità romane in Strasburgo.

Fin da quando i Romani occuparono la città di Strasburgo abitata dagli antichi germani, e denominata anche dal tempo dei Celti col nome di *Argentòratum*, dovettero cominciarsi a scolpire ed erigere monumenti; e quand' anche quegli antichi popoli, credendo di degradare la maestà divina col chiuderla nel centro dei templi e rappresentarla sotto l'umana figura, non avessero ancora scolpite statue di numi, chiamando semplicemente col nome di di-

vinità le selve che a queste erano consecrate; egli è però sempre vero che i Romani vi eressero poi altari, templi e simulacri, e che l'antico *Esus* di cui Lucano dice: *Horrensque ferus altaribus Esus* (1), sarà stato convertito in Marte, introducendosi il culto dei conquistatori presso dei vinti e con esso anche i loro usi e le arti. I resti che all'occasione di erigere la chiesa di Strasburgo si sono conservati dell' antica mitologia ci attestano quali fossero le produzioni di questi popoli resi per le romane invasioni più civili e meno feroci, e si veggono quali statue furono scolpite nell'Alsazia non solo a Marte, ma ancora ad Ercole belligerante.

L'assegnare a queste sculture un' epoca molto precisa sarebbe difficile cosa, e dall'esame delle medesime non si può fare alcuna induzione bastevole ad assicurarci su questo punto.

Due sole statue rimangono che appartengono ai tempi dell' idolatria, l'una di Marte e l'altra di Ercole. Ma chi ci può mai assicurare che queste fossero opera di scultori germani educati dai romani nelle arti, o trasportate da altrove, ovvero non siano state tagliate in quei macigni da alcuno che appena iniziato nell'arte e arruolato nelle milizie fosse più destro in

(1) Lucano lib. I. v. 445.

maneggiare la spada che lo scarpello? Osservando queste due statue non sembra altro potersi dedurre se non che non sono opere dello stesso scarpello o forse anche sono di una diversa età. Non trovansi per la Germania monumenti di egregio stile, nè di aurei tempi per poter fare confronti d' incremento o decadenza delle arti; anzi non conosciamo opere di scarpello consecrate all' eleganza ed al lusso, giacchè la potenza romana ci lasciò le orme della sua grandezza e del suo fasto nelle strade e nei ponti quasi unicamente per servire alle spedizioni militari più che ad ogni altro oggetto.

Marte antico.

La figura del Marte (tav. XXXVIII) (1) non è molto più infelice di quella dell' Ercole; e noi le diamo amendue disegnate colla diligenza più scrupolosa. La pesante armatura del Marte, la calzatura, i panneggiamenti offrono alcune singolarità, sulle quali avrebbero luogo molte osservazioni erudite; poco però di che consolarsene trovar vi sanno le arti spogliandole del prestigio della remota loro antichità.

Ercole antico.

L' Ercole, quantunque abbia un carattere più di Fauno che quello da tutti gli scultori attribuito a questa divinità, presenta una qualche maggiore intelligenza d' arte nelle sue pro-

(1) Questa tavola per maggior chiarezza nella citazione de' monumenti è divisa in VII numeri.

porzioni, nelle sue forme, ne' suoi contorni, non già ponendolo nella classe delle distinte produzioni, ma delle mediocri. Antichissimo il culto d'Ercole presso di questi popoli, siccome Tacito ne riferisce, fu anche l'ultimo che si abrogasse interamente dopo introdottovi il culto cattolico, poichè trovansi memorie che nelle Gallie ne duravano i resti fino al VII secolo, e il tempio di Ercole in Strasburgo non fu abbattuto che nell' anno 349, come si legge negli autori della storia di questa cattedrale. Sono troppo pochi tali residui per dedurre che da questi unicamente o da altri simili avessero potuto gli scultori posteriori che lavorarono nel duomo trarre di che educarsi in quest'arte, e tanto più che inosservati e giacenti rimasero forse questi resti fino a tanto che si cominciò il nuovo edifizio, a cui servirono di ornamento confusi cogli altri lavori del medio evo. La statua del Marte che stava sulla piatta forma della cattedrale, conservasi attualmente nel museo della biblioteca dell' accademia, ricovratavi opportunamente dal furore della rivoluzione che incrudelì stranamente contro i più preziosi ornamenti di scultura di quella basilica. L'Ercole germanico sta ancora collocato contro il pilastro principale della torre al nord ovest, ed amendue queste statue sono descritte ed incise nel primo volume dell' Alsazia illustra-

ta di Schoepflin, quantunque disegnate con poca accuratezza.

Sculture della facciata del duomo di Strasburgo.

Esaminando però le sculture, delle quali fu adornata l' esterior parte di questo tempio dall'epoca della sua costruzione, non può bene argomentarsi che da altre fonti prendessero insegnamento e modello quegli scultori che dai pochi resti da loro raccolti degli antichi monumenti germano-romani, poichè da molti lineamenti si trova esservi una grandissima analogia; se non che le pieghe veggonsi studiate con infinito artifizio, consultando con mirabile felicità la natura. Tali sono le statue che riportiamo ai numeri III e IV, le quali sono attualmente rimesse a lato della porta principale di dove per impeto rivoluzionario erano state tolte; e siamo debitori alla diligenza con cui sono scolpite dell' essere state poste in salvo con parecchie altre. Sembra che il loro significato debba avere relazione a quelle scissure di religione circa il tempo del Concilio di Costanza, il quale per far cessare il gran scisma decretò il supplizio di due uomini insigni Girolamo da Praga e Giovanni Huss; dal che ne venne la separazione immediata della Boemia coll' incendio di 500 templi, e fu sciolto un intero regno cristiano dal giogo della chiesa romana. Questo vorrebbe dire che le sculture da noi indicate possono ascriversi al principio del XV secolo,

allora appunto che inalzata la chiesa, la torre si andava decorando di preziosi ornamenti, giacchè per la storia di questo edifizio, scritta da Grandidier, noi sappiamo che la torre fu intieramente finita soltanto nel 1439 li 24 giugno dopo 162 anni di lavoro, e che Enea Silvio Piccolomini la chiama *mirabile opus caput inter nubila condit*. Gli artisti che lavorarono le statue, quantunque conservassero generalmente lo stile nazionale, null' ostante eseguirono alcune parti di questi lavori con magistero superiore a quanto era stato fatto da prima, e potevano fors' anche aver osservate le tante mirabili produzioni di quest' arte che vedevansi allora sparse per tutta l' Italia. Più antica è la statua del san Giovanni al numero V, la quale ultimamente fu infranta per impeto dei rivoluzionarj nei tempi delle calamità, e il cui disegno abbiamo tratto da una copia autentica. Questa fu opera di Sabina di Steinbach figlia di Ervino architetto della cattedrale, la quale trattò lo scarpello, come in Italia veggiamo aver fatto la celebre nostra Properzia de' Rossi in Bologna, amendue per decorare una delle porte della basilica rispettiva. Il padre di lei morì nel 1318, sicchè questa scultura non dovrebbe oltrepassare al più la metà del XIV secolo. L' anteriorità alle due sopra indicate si vede bastantemente, siccome a quell' epoca circa dobbiamo

ascrivere il basso rilievo che ancora sussiste sopra la minore porta della cattedrale al mezzodì in faccia al palazzo imperiale. Questo è uno de' più antichi e de' più celebri monumenti esteriori di questo tempio, fortunatamente illeso, e rappresenta la morte della Madonna. La composizione non è molto felice, e sembrano le figure con troppa servilità distribuite secondo le forme della mezza luna ove stanno scolpite, ma vi è qualche sorta di espressione, e singolare sopra tutto è la XIII figura che non può essere un apostolo, il quale è solo cinto d'aureola in atto di benedire la Vergine nell'ultimo respiro colla destra, ritenendo nella sinistra una piccola figurina come se fosse esalata dallo estinto corpo.

Sculture singolari sulla torre della cattedrale.

Di una minore antichità, sebbene anteriore a' tempi delle due prime statue di cui abbiamo parlato, è l'intaglio della cornice sulla destra della piattaforma della torre al sud ovest sotto la prima galleria in faccia alla casa della fabbrica. Questo rappresenta ciò che il popolo chiama *le Sabat* o l'assemblea degli stregoni. Diavoli e spiriti infernali vi sono rappresentati sotto orribili figure, ed in mille strani ed indecenti atteggiamenti, alcuni suonando, altri danzando ed elevando persino in aria gl'incantatori. Nell'acconciatura del capo di una di queste mostruose figure forse che il d'Hancarville

vi avrebbe raffigurato la rassomiglianza a quella degli Arsacidi, come si vede nelle monete di questi re dei Parti, e ne avrebbe dedotta una prova della sua genealogia delle arti, ravvicinandosi in tal modo ai primitivi suoi popoli della Scizia col ripigliarsi un'usanza che dai Sciti ai Celti da' Celti a' Germani e dagli antichi ai moderni popoli, secondo lui, avrebbe potuto essersi trasmessa. Non già per credere a questa strana derivazione, giacchè vogliamo piuttosto in questa scultura riconoscere qualche maligna allusione, ma unicamente per la singolarità della rassomiglianza abbiamo poste due medaglie di questi re parti nel basso di questa tavola. Siamo d'avviso che simili rappresentazioni fossero allusive a qualche fatto accaduto in quei tempi, in que' luoghi, e fossero piuttosto satire sanguinose che semplici scherzi innocenti. Il poco che ne diamo in questa tavola disegnato non è interamente privo di grazia, e in una delle danzanti figure avvi movimento e scorcio e buona intelligenza di disegno. Posteriormente a questa scultura, che vedesi nella parte esterna dell'edifizio, ne fu eseguita una più singolare nell'interno della chiesa sulle scale del pulpito, la quale non esistendo più da pochi anni in qua, ci rimane indicata nel seguente squarcio del citato illustratore del tempio. *L' appui-main de la rampe de l' esca-*

lier, qui conduit à la Chaire, était semé de petites figures grotesques et curieuses par leur bisarrerie. On y remarquait entre autres celle d'un moine couché au dessous et aux pieds d'une beguine, dont il soulevait les juppes. Cette figure immodeste, qu'on y a encore vu de nos jours, ne fut ôtée qu'en 1764 *par ordre du seigneur gran Doyen le prince de Lorraine. Inhérente à la pierre, elle avait été sculptée en* 1486 *à la vue du fameux Geiler de Keysersberg. Ce predicateur qui connaissait les desordres des moines de son tems, et qui les relevait avec autant de force dans la Chaire de la vérité* (1) *paressoit approuver un monument, qui était alors moins un objet de scandale que d'instruction publique. Ce monument frappait les yeux de ses auditeurs, et appuyait la franche eloquence d'un saint homme, qui leur retraçait librement la conduite de ces prêtres hypocrites et de ces beguines vagabondes,*

(1) Ordines mendicantium *disait-il*, fuerunt columnae ecclesiae, et subfulcimentum: sed jam vetustate putrefactum est ...... conditiones boni religiosi sunt habere ventrem omnipotentem, dorsum asini, os corvi. Animi anceps esse visus est de sincera castitate beguinarum, quae licet inculta villosaque veste et longis caliptris opertae tamen haud invenustae et aetate juvenes monachorum septa ... frequentarent.

Similitudines et tropi Jo. Keiserbergii concionatoris ecclesiae argentin. pag. 30, 35, *et Wimphelingue dans la vie de Geiler imprimée en* 1510.

les quels pour me servir des termes du pieux Evêque M. Flechier.

Sous le voile sacrée de la sainte oraison
Supprimaient les vertus, suspendaient la raison,
Qui vivaient sans souci, sans honneur, sans étude;
Entétés d'une triste et morne quietude;
Qui pleins de passions, qu'ils ne pouvaient cacher,
Commencaient par l'esprit, finissaient par la chair;

Tutto questo riportato dagli scrittori della cattedrale non serve che a provare come la stravaganza di alcuni di quei monumenti non è tanto propria degli artisti che li scolpirono, come delle circostanze che ne autorizzarono la scultura, e come lo spirito di satira e di scissura dominò allora possentemente in quella parte della Germania, di maniera che le arti servendo ai tempi e alle circostanze il più delle volte si modellano a seconda di quelle, e conservano in una maniera più viva e parlante della storia medesima non solo i fasti e la gloria, ma la memoria delle vicende e degli errori degli uomini.

Pergamo di Strasburgo.

Per ultimo noi presentiamo un piccolo saggio dello stile con cui sono eseguiti gli ornamenti architettonici di questa cattedrale così magnifica e singolare: non accenna questo che un pezzo della cattedra posta nell' interno

della chiesa, e precisamente la metà del pilastro principale con uno dei pilastri che lo circondano. I pilastri che la sostengono sono sette, vale a dire quello di mezzo a cui si appoggia, e sei minori che gli fanno contorno. Numerose statue di varie grandezze l'adornano riccamente, e la finezza dello scarpello è veramente ammirabile. Lo stile di questa corrisponde allo stile degli esterni ornamenti, se non che più minutamente eseguiti offrono anche maggiormente di che apprezzare la diligenza di quei scarpelli, e l'ardimento di quegli artefici che ponevano tanta gloria nel superare le difficoltà dell'esecuzione meccanica. E non è quindi meraviglia se trovandosi tanta analogia tra questi e i lavori sorprendenti della cattedrale di Milano siasi da noi facilmente riconosciuta, e siansi trovati e prodotti gli argomenti e le prove che da Strasburgo furono chiamati artisti per condurre quell'ammirabile cupola, la quale in un tal genere di meccanica e ardita esecuzione può dirsi il più gran lavoro esistente in Italia, ed il solo che possa sostenere la comparazione alla torre di Strasburgo, per quanto si cercasse in Vienna, Colonia, Landshutt, Friburgo, Zurigo e altri luoghi d'imitarne la strana magnificenza che rimase ben lunge dal poter essere agguagliata. L'affinità però che si vide costan-

temente tra ciò che fu fatto a Strasburgo, a Rheims, a Rouen, in Anversa, a Malines e in molte altre città della Spagna e dell' Italia, concorre a confermare quanto abbiamo altrove accennato sulla così detta gotica architettura, derivandone dall'invasione degli Arabi i primi motivi in tutta questa parte d'Europa, troppo grandi di fatto essendo le più antiche di queste produzioni per crederle di origine primitiva nei paesi della Germania e delle Gallie e trovandovisi poi molto più di stile saraceno che di romano, sebbene paesi altre volte di romana conquista.

Epilogo dello stato della scultura in Italia.

Eccoci al compimento della prima epoca da noi determinata per l'arte, le cui vicende e le glorie abbiamo impreso di esporre. Noi non abbiamo riguardato con occhio affascinato tutto ciò che coprivasi dalla patina dell' antichità, e abbiamo cercato di allontanare anche quell' ingiusto disprezzo che per sì lungo tempo ha poste quasi in oblivione le opere dei nostri padri e restitutori delle buone arti italiane. Uno degli oggetti importanti a cui tendeva costantemente questo lavoro è stato quello di provare all'evidenza che le arti in Italia non erano a tanta dejezione ridotte che si potessero dire assolutamente perdute, siccome è piaciuto di asserire ad alcuno per far pompa soverchia delle glorie di coloro che le hanno

fatte rifiorire, quasi non avessero trovato orma di esse, e quasi fosse stato bisogno che di Grecia una seconda volta ci venissero ricondotte. Le opere fatte in Pisa e in Venezia particolarmente, indi per gli altri luoghi della Toscana e a Napoli, a Orvieto, a Modena, e a Parma, a Treviso, a Ferrara e in tutta la Lombardia ci possono confermare, che architetti, scultori, intagliatori, pittori di nome e gloria puramente italiana si avevano nel medio evo che non erano privi di pratica e di cognizioni. La non mai interrotta serie dei mosaici, dal tempo in cui incominciarono ad essere principale e nobile ornamento di Roma antica sino agli ultimi mosaici più celebrati dei Zamboni e dei Zuccati a Venezia, ci debbe aver convinto che mai cessarono gl'Italiani di trattare questo genere di lavori, e per quanto possano recarsi argomenti che di Grecia venissero chiamati artisti in occasione dei grandiosi edifizj che le possenti antiche repubbliche italiane eressero dall'XI al XIII secolo, non si può scorgere mai, se non che questi venissero in sussidio per aumentare la copia dei lavoranti, ovvero vi accorressero per la prossima caduta dell'impero orientale, e come gli artisti greci eransi rifugiati a Roma altre volte, ma non già perchè gl'Italiani fossero men atti di loro a col-

tivar queste arti, ovvero ne avessero perduto l'usanza.

Scultura Italiana non inferiore alla Bisantina nel medio evo.

I confronti che abbiamo presentati di ciò che nel periodo di quei secoli sapevasi fare in Oriente con ciò che si andava facendo in Italia, possono aver persuasi gl'imparziali lettori di questa storia su quest'importante argomento, quand'anche non accadesse di dover dare la preferenza ad alcune opere italiane sulle orientali per ciò che possiamo esaminare in S. Marco di Venezia, nel duomo e nel battistero di Pisa. Abbiamo finalmente riflettuto che le medesime arti in uno stato di corruzione partironsi dal campidoglio, e nella nuova Roma edificata sul Bosforo non risalirono punto all'antico loro splendore, per quanto vi si trasportasse dall'antica sua rivale, e si finisse di spogliare e di rendere tributaria la Grecia di ogni residuo suo monumento. L'indolenza, l'effeminatezza, l'ignoranza che signoreggiarono per tanti secoli in Costantinopoli in mezzo alla opulenza ed al lusso non resero a questi studj maggior splendore di quello che poterono serbare nell'oscurità dell'Italia, e derivati dalla medesima origine e partecipi delle stesse vicende, di pari passo inclinarono al più lagrimevole decadimento. La mancanza di storici, la negligenza nel conservarsi gli antichi avanzi, l'avidità di demolire le più deboli produzioni per

sostituire le migliori, hanno fatto che periscano infinite memorie, ma per quelle che pure ci rimangono non siamo astretti in alcuna maniera di restar debitori del nuovo incremento delle arti ai greci di Costantinopoli. Egli è bensì vero che la ricchezza di quella gran capitale poteva somministrare maggiori e più frequenti occasioni di lavoro, e specialmente in opere dove la materia vincesse l'arte; ma le porte di S. Paolo e quelle di santa Sofia, che sono lavori contesti di metalli preziosi, non può dirsi che superino ciò che per opera degl' italiani sapeva farsi anche in quei tempi, e se le memorie ci mancano e le storie tacciono i nomi di molti costruttori di antichissimi edifizj e intagliatori di preziosi e rarissimi monumenti, non viene perciò che debbansi attribuire così facilmente ad opera e a soccorso d'ingegni e di mani straniere. Zelantissimi i Greci di porre i nomi e le iscrizioni su tanta parte delle opere loro, molto più lo sarebbero stato in Italia per non confondere e dividere quella gloria a cui pretendevano, e che sola restar poteva nel loro stato di ruina e di servitù. Di fatto veggiamo che avevano in uso di porre il nome sino nei codici miniati e più ragionevolmente l'avrebbero posto in opere di maggior importanza. Ma intanto ove è stato maggior zelo di conservare le patrie memorie noi veggiamo nomi ita-

liani antichissimi anteriori alle glorie a cui riferiscono gli storici fiorentini. Fonditori, architetti, scultori, mosaicisti, noi abbiamo veduto a Pisa, a Venezia, a Treviso, a Modena con nomi fuor d'ogni dubbio italiani a conferma del nostro assunto.

Assicurata così quella gloria che pareva disputarsi da' meno diligenti indagatori delle nostre antichità, abbiamo potuto conoscere come le occasioni della prosperità nazionale influirono nel far rifiorir questi studj, e come cessando quella specie di aversione alle antiche opere di scultura, e togliendole dall'oscurità dei loro nascondigli e dallo squallore che ricoprivale, si riprese la via de' primi artisti per riprodurre migliori imitazioni della natura. L'ingenuità pertanto e la purità dello stile che scorgevasi nel sorgere a dizione elegante la lingua e la letteratura d'Italia si diffuse e mantenne come un segno caratteristico ancora delle arti, e quindi dolcezza di movimenti e non esagerata espressione, e semplicissimi atteggiamenti condussero gli artisti di quell'età a una tale imitazione della natura, che opere si produssero meno ardite ma più vere, meno dottamente eseguite ma più espressive, nelle quali nessun genere di convenzione, nessuno slancio impetuoso osava oltrepassare con ardimento e con pompa di dotto artifizio le bellezze dell' ori-

ginale prese a imitarsi; non potendosi neppur presagire in questa età che il giorno arrivar dovesse in cui la copia sarebbe venuta a contesa di merito col modello, e si sarebbero più ostentati i pregj della scientifica esecuzione e delle bellezze convenute e studiate, di quello che l'ingenua espressione e la nuda imitazione della natura.

In Toscana.

A questo stato condusse le arti primo in Italia Niccola Pisano, il quale sorpassò di gran lunga tutti coloro che il precedettero, e non potè esser raggiunto dal figlio Giovanni che rimase su quelle prime orme senza adeguare i meriti del padre. La scultura e l'architettura diedero il segnale alle altre arti di risorgere, e quasi parve che riscossa da queste rivivesse l'Italia a nuovo splendore, poichè i fasti dello scarpello precedettero sino quelli della letteratura. Innanzi Dante in più luoghi aveva Niccola con sorprendente magistero espressi circoli e bolgie e pene e tormenti con commovente espressione, e nella nobiltà ed altezza dei concetti, e nella verità dei semplici movimenti, e sino nel decoro dell'imitazione non fu pareggiato da coloro che gli vennero dopo e trattarono gli stessi soggetti con fluidità di colori, anche dopo aver letti i canti sublimi della divina commedia. Parve in somma che al balzar d'ogni scheggia dai primi nostri scar-

pelli si andasse sviluppando quel genio che ritornar doveva tutte le arti a quel grado di vita che non avevano goduta per molti secoli.

Quest' aurora felice si vide da un estremo all' altro, può quasi dirsi, d' Italia, poichè dalla Toscana si diffuse sino a Napoli e a Venezia ad un tratto. I confronti delle opere ci hanno convinto di questa verità, anche dove sembrava mancare la diligenza della storia, siccome i confronti colle epoche ci hanno dovuto far rinunciare ad alcune opinioni inveterate, poichè senza attribuire ad alcuni artisti gli anni di Nestore non avremmo potuto mai accordarle. Egli era proprio che dove ripreser vigore facessero queste arti anche progressi maggiori, e di fatto noi abbiamo veduto siccome Siena, Firenze, Arezzo rifulsero d' opere insigni, oltre ciò che erasi già ammirato in Pisa, in Orvieto, in Bologna. Questi primi secoli poterono per loro gloria non tanto mostrare come la religione somministrò argomenti alle arti per renderne il culto più augusto, ma come si ebbe il conforto di vedere eretti alla memoria d'insigni personaggi monumenti sepolcrali, che lo splendore delle arti attestavano rendendo un vero tributo al valore ed al merito. I primi monumenti dei dogi in Venezia, dei papi per tutta l'Italia, di cittadini e signori in Assisi, in Arezzo, in Pistoja, in Verona, in Bolo-

gna furono altrettanti argomenti della stima e dell' amore dei popoli per le arti, come dello splendore a cui erano giunte. I depositi degli Angiovini, dei Tarlati, dei Pepoli, degli Scaligeri, dei Consalvi, dei Sinibaldi, degli Arringhieri, che nel giro circa d'un secolo esercitarono i primi scarpelli d'Italia, hanno formato l'oggetto principale della nostra ammirazione. Nel XIV secolo per opera di Andrea Pisano, di Nino, dell'Orcagna le arti spiccarono finalmente un volo più ardito, e le porte di S. Giovanni, che prime si videro in Firenze alcuni secoli dopo quelle del Bonanno in Pisa, prepararono a grado a grado gli occhj e la mente a bearsi colla vista delle angeliche porte degne del paradiso che doveva poi fondere il divino Ghiberti, in quella guisa appunto che gradatamente è duopo render la luce a pupille che siano rimaste lungamente nell' oscurità. La grazia e l'espressione cominciò a dar moto più gentile alle figure, togliendole dallo stato di prima timida rigidezza, e Niccola d'Arezzo col poco che di lui ci rimane conoscer fece la più fina e sublime espressione nelle figure de' suoi devoti condotta con tanta semplicità.

In Venezia

Inoperosa non era rimasta la scultura veneziana, che cogli stessi auspicj di prosperità nazionale risorse emula delle glorie di Pisa, e dalle ricche spoglie d'Oriente trasse di che elevare

i monumenti della propria grandezza. L'originalità di molte opere che ci rimangono di quelle prime età ci attesta come per diversa via risorgevano le arti sull'Adriatico, avanti che dalle scuole toscane gli alunni veneziani fossero venuti a trasportarvi i nomi e lo stile del primo ristauratore Niccola, e ch' egli stesso erigesse la chiesa del Santo a Padova e quella dei Frari in Venezia. Di pari passo veggonsi andare i progressi di queste due scuole qui separate, finchè sorge alla metà del XIV secolo un genio fecondo nel Calendario che sorprende ogni cultore di buone arti, e risalir si vede finalmente al dovuto suo grado, mercè le cose che abbiamo di lui prodotte in quest' opera; di troppo ingrata dimenticanza fino a questo momento per non so qual infortunio coperte. Si vedrà in questo caso quanto servano i confronti per determinare il merito degli artisti e i passi che le arti hanno fatto verso la perfezione.

Sviluppo maggiore dell' arte.

Ed eccoci in fine fuori d'ogni inciampo e di ogni fredda e servil abitudine. Non più le goffe od esili strutture che veggonsi nelle opere degli artisti bisantini o italiani del medio evo, non più le larve in luogo d'immagini, non più le mani distese, i piedi stiacciati e gli atteggiamenti a guisa delle angolari posizioni d'un telegrafo. I putti non hanno più la configurazione di tristi aborti della natura; i muscoli acqui-

stano il loro diritto di ricoprire le ossa e rigonfiarsi a seconda dei movimenti; le mani e le braccia ricevono grazia dal gesto naturale; la figura non si posa equabilmente sulle ritte immobili gambe, ma pel moto delle anche si libra ora sul destro, ora sul sinistro lato, secondo che più torna in acconcio alla proprietà dell'azione; le pieghe cadono facili, sciolte, grandiose; le figure si aggruppano gentilmente senza che veggansi disposte con affettazione di simetria; l'arte in somma comincia ad acquistare le sue forze e ad elevare l'artefice alla sfera d'un vero e felice imitatore della natura, laddove le stava da prima molto addietro e la mentiva. Fece l'arte in quest'epoca quel passo felice che avvicinò il suo cultore al sublime magistero della creazione per venire a contesa col suo modello nelle epoche successive scegliendo ed unendo il bello sparso della natura col produrre finalmente il bello ideale. In conclusione comincia quest'epoca colla fredda e superficiale imitazione, e a poco a poco sembra che l'arte, scoprendo il secreto magistero per cui l'anima e le passioni alle forme imprimono il movimento, entri per così dire nello spirito del sommo artefice, e il sacro fuoco sia vicino a carpirsi un'altra volta dal cielo per dar vita alla creta, alle pietre ed ai bronzi, che dalle

officine vedremo escire di Donatello e di Ghiberti nell' epoca successiva.

Esame dello stato della Scultura nel resto dell' Europa.

Molto ritardarono le arti a produrre opere distinte nel restante d'Europa, e la scultura particolarmente non fece che lenti progressi, i cui saggi più antichi noi abbiamo tratti dall'edifizio di Strasburgo, come il sig. d'Agincourt li ha prodotti colla scorta dell' *Alsazia illustrata* di Scoepflino, dei *Monumenti della monarchia francese* di Montfaucon, dei *Monumenti uplandici*, della *Svezia antica e moderna*, dell' *Antica liturgia alemanna* e d'alcune altre opere da lui citate; le quali cose appunto, perchè riepilogate nel suo lungo ed erudito lavoro, abbiamo creduto di non dover produrre, limitandoci a dar conto di quelle che più servono al nostro oggetto, e di presentare piuttosto monumenti che fossero inediti, ovvero raddrizzare quelli che erano stati in opere precedenti troppo informemente disegnati, ed erano male al nostro uopo adattabili. In Francia, ove le arti colla ruina dell' impero romano subirono la stessa decadenza che avevano provata in Italia e in Costantinopoli, si trovarono all' epoca del risorgimento di questi studj con quella stessa proporzione e differenza che si erano trovate relativamente alle produzioni degli antichi artisti nei tempi migliori, dimodochè i monumenti delle Gallie antiche saranno stati relativa-

mente ai monumenti romani come i posteriori di S. Dionigi e la statua di Filippo il bello comparata ai lavori dei Pisani, e come quelli dei Jean Guyon, dei Pigal, dei Pouget, relativamente alle opere del Ghiberti, del Bonarroti e del Cellini. Dall'Italia si diffuse la nuova luce e ne sentirono i benefici influssi anche i lontani, ma gradatamente e più tardi. Una delle più antiche sculture, che avesse qualche distinto merito in Francia non è più vecchia del 1404 ed è il sepolcro di Filippo *l'ardito* che si vedeva a Dyon nella Certosa, il quale venne eseguito dai due più antichi scultori, il cui nome è passato alla posterità e sono *Claux de Wrne*, e il suo zio *Claux Sluter*. Ma questi artisti sembrano appartenere più all'Alsazia che al resto della Francia, e probabilmense ciò avrebbe anche potuto essere più facilmente, mentre i monumenti di quella provincia eccedendo in celebrità tutti gli altri, maggior numero e più abili artisti dovevano egualmente da quella essersi diffusi pel restante del regno. Si cita anche come uno dei più insigni monumenti francesi il sepolcro di Francesco II duca di Brettagna, che la duchessa Anna sua figlia moglie di Carlo VIII, e poi di Luigi XII gli fece erigere a Nantes nel 1507. Il nome dello scultore è *Michel Colombe*. Come però ognun vede non si rimonta a molta antichità per doverne far qui parola, e queste ope-

re per le quali la scultura risorgeva in Francia sono posteriori alle meravigliose porte del Ghiberti in Firenze, e a mille altre preziose produzioni delle nostre arti fatte adulte e mature, mentre quelle erano bambine, e non poteva ancora gloriarsi Parigi del suo celebre Jean Guyon il primo de' veri ristauratori dell' arte in Francia, il quale non terminò la celebre sua Fontana degl' innocenti che nel 1550. E tornando al deposito sopra citato di Francesco II non ha luogo gran meraviglia relativamente all' epoca in cui fu scolpito, mentre l' istoria generale dell' arte aveva molto tempo prima di che andar superba de' proprj fasti, sicchè dubiterebbesi se possa propriamente asserirsi ciò che l' autore del nuovo *Dictionnaire des beaux arts* dice su questo proposito, *c' étoit véritablement un chef d' oeuvre* POUR SON TEMS, *et un des plus precieux monumens pour l' histoire de l' art*.

Se si volesse muover querela di preterizione intorno al poco diffondersi intorno alle antiche produzioni dell' arte in Francia, oltre l'esser pienamente giustificati dal piano dell'opera, rimarrà più completamente sodisfatto il lettore gittando lo sguardo sulla prefazione a questa nostra seconda edizione motivata dal rincrescimento di alcuni letterati che l'Italia fosse stata posta in un punto di vista troppo luminoso a

fronte delle altre nazioni. Ma di grazia o stranieri lasciateci almeno il cielo, il clima, le arti!

In Svizzera e in Germania

Più lenti e più deboli furono i progressi della scultura in altri luoghi ove il poco che si raccolse nei primi tempi vi venne trasportato dalla fecondissima Italia. Nella Svizzera vi è sempre stato pochissimo di scultura e quasi può dirsi che il solo Holbein l'abbia resa per le sue pitture famosa, sebbene passò la massima parte del viver suo in Inghilterra. I Fiamminghi e gli Olandesi acquistarono in seguito molta celebrità per le opere dei pennelli, ma non scolpirono che tardi e poco, e intagli in legno o in avorio piuttosto che in marmo colà rimangono di queste prime età. In Baviera non può dirsi che le arti vi avessero asilo, se non che vi furono a poco a poco raccolte le produzioni di diverse scuole e tenute in altissimo pregio, ma la scultura in marmo specialmente vi fu appena nota: mediocri statue in legno per alcuni altari e figure anche inferiori a quelle della cattedrale di Strasburgo sono i soli monumenti che vi si possono suppor nazionali. Il duca Alberto V sul finire del secolo XVI ebbe qualche gusto per le arti, e fermò alla sua corte un fiammingo per nome Pier Candido, che aveva studiata la pittura in Firenze sotto il Vasari, mentre si trovava colà di passaggio per rimpatriare. In quest'occasione fu eretto il mausoleo di Lo-

dovico IV nel coro della gran chiesa della Madonna, ma Pier Candido dovette fare i disegni e modelli, e fu chiamato dalle Fiandre un fonditore per eseguire in metallo ciò che non potevasi per mancanza forse d' artefici condurre collo scarpello. Gli Spagnuoli non migliorarono punto le opere che avevano sott'occhio fino dal tempo dei Saraceni, e tardi videro risorgere la scultura, poichè fino a tanto che il Torrigiani fiorentino, coetaneo di Michelangelo, non andò in Ispagna a portarvi la scuola di quello, non contano le storie delle arti spagnuole artefici che abbiano lasciato nome di loro, nè monumenti osservabili.

In Spagna.

In Inghilterra, oltrechè le più antiche produzioni furono l' opera dei romani trasportatevi colle armate imperiali, estrassero egualmente dall'Italia di che alimentare questi studj tanto nei bassi tempi, quanto nelle epoche successive, poichè nell'880 dopo che Alfredo venne a vedere i monumenti italiani, seco menò in Inghilterra quegli artefici che potè raccogliere, edificò Shaftsburì, ingrandì Londra e Wincherster, e pose i fondamenti di Winborne. Continuaronsi a veder da quell'epoca quantità di monumenti in un tempo che le arti credevansi dormienti, e si ascrive sino a quell'età il famoso cavallo bianco rappresentato nel monte *the dragon hill*, che si vede a tanta distanza, quando

In Inghilterra.

questo piuttosto non sia un bizzarro accidente della natura secondato dall' arte come sembra più credibile. Sarcofagi, edifici, statue, miniature e codici insigni per la loro antichità non fanno che attestare in Inghilterra il commercio di cognizioni che si ebbe fino in quelle remotissime età coll' Italia, e più particolarmente per quel contatto che ai tempi di Riccardo cuor di Leone e di Arturo ebbero gl' Inglesi cogli altri compagni nelle loro spedizioni per le crociate. Vi sarebbe colà una quantità di avanzi preziosi per quell' età, se la barbarie dei riformatori e le intrinseche discordie civili e religiose non avessero distrutta tanta parte dei monumenti dell'antica loro grandezza. Di Francia e d'Italia continuarono nei secoli migliori a prendere artefici d'ogni genere, ed ebbero protezione le loro corporazioni d'artisti fino dal 1180 sotto Enrico II siccome ricordano i loro storici più diligenti.

In Russia. In Russia soltanto può dirsi che le arti non vennero recate dagli Italiani, se si voglia riflettere ai tempi remotissimi della loro floridezza in quelle regioni settentrionali. La posizione di quel paese, che pei gran fiumi, i quali mettono nel Mar Nero offriva un comodo tragitto alle merci e ad ogni commercio colla Grecia (specialmente dopo la grandezza di Costantinopoli) presentò agevoli modi di comunicazione

tra quelle frontiere dell' Europa e dell'Asia, commercio che forse avrà avuto luogo anche in altre più remote età, dimodochè meno strano apparisce il sistema dei popoli primitivi di d'Hancarville, che se una volta poterono gli Sciti diramar per quella via arti, costumi e religione ai popoli della Grecia e a tutto il restante dell'Asia, così retribuiti intorno il mille dai bisantini, potrebbe essere accaduto fra quelle lontane popolazioni ciò che sembra verificarsi tra i pelasgi e gli etruschi, i quali a vicenda si mossero e si comunicarono quei lumi e quelle arti per cui furono tanto chiare queste nazioni. Le città di Kiow e di Novogorod lungo il Dnieper contano un'antichissima data della loro edificazione, e i ruderi di antichi monumenti e i lavori di elettro e di niello che attestano la cultura di quelle contrade sono tutti anteriori all'epoca del risorgimento delle arti in Italia. Teofilo monaco nel citato suo codice riconosce la maggioranza dei russi in questa sorte di lavori esprimendolo chiaramente nel prologo del primo de' suoi trattati (1).

Di fatto le storie di quel paese lasciano conoscere pienamente qual contatto ebbero i russi coi bisantini nell'epoca singolarmente del

(1) Quicquid in electrorum operositate seu nigeli varietate novit Rutingia.

Prolog. lib. I Theophili.

X secolo in cui vi fu introdotto il cristianesimo, e dopo il solenne battesimo di Olga che vendicò la morte e prese lo scettro d'Igor suo marito, abjurando la sua religione al sacro fonte di Costantinopoli. Un idolatra di quelle contrade, fumante del sangue delle umane vittime che offrivansi ancora alle nordiche divitità, Wolodomir duca di Russia offrì la sua mano ad Anna figlia di Romano imperator di Bisanzo, e questa principessa intrepida abbandonò patria, parenti, religione, costumi per trasferirsi al talamo sulle gelate rive del Boristene. In questo frattempo Costantinopoli stretta d'assedio da' russi vide quanto più conveniva averli per alleati che per nemici, e col favore delle relazioni di parentela e coi nessi della religione a poco a poco si consolidarono, per opera anche della destrezza de' Patriarchi, quei legami pei quali si resero comuni e si diffusero i lumi delle scienze e delle arti dal tepido Bosforo alla gelata Scizia. Nè si finì collo stringere questa sola relazione, che una nipote di Wolodomiro fu poi moglie di Enrico I re di Francia, il quale mosse sino ai confini dell'Europa e della cristianità per contrarvi questo legame nel 1501. *Henricus primus duxit uxorem scythicam Russam filiam regis Jeroflai.* Vescovi greci furono in quest' occasione spediti in

Russia come ambasciatori, e l'imperatore *garanter filiam cum multis donis misit* (1).

Che dunque nei luoghi abitati da questi principi e sulla via che serviva a queste relazioni immediate colla corte di Bisanzio vi fosse una linea di paesi ove le arti dalla Grecia si fosser diffuse è fuor d'ogni dubbio, e ciò per due secoli avanti la caduta dell'impero d'Oriente. Di là per conseguenza i nielli variati e gli elettri di finissimo lavoro conosciuti al tempo ancor di Teofilo, di là quei monumenti che trasferiti e salvati si veggono ancora nelle capitali e nei santuarj dell' impero russo, i quali si attribuiscono a lavoro di greca mano; oppur giacciónsi per difetto d'esame e d'illustrazione, come d'oscura e d'incerta origine; di là i piccoli ma preziosi resti che di quelle arti si mostrano in varj gabinetti, o si confondono colle opere bisantine, e singolarmente i non pochi che veggonsi raccolti nel museo dell'estinta famiglia Obizzo al Catajo. Si copiarono nelle chiese di Kiow e di Novogorod, benchè grossolanamente, la cupola e i quadri di S. Sofia, si tradussero i ss. Padri in lingua illirica, e parve che per questa nascente cultura, e per questi

(1) Bouquet Passage des croniques originales dans les histoires de France. T. XI pag. 29- 159- 161 etc. Histoire de Russie par m. Levéque. Gibbon Histoire de la décadence de l'Empire Rom. chap. LIII. LIV. LV.

primordj dovessero quei popoli gareggiare in politezza e in civiltà colle nazioni del mezzogiorno. Ma i principi russi abbandonarono nel 1156 le residenze di Kiow e di Novogorod, ruinate poi dai tartari nel 1240 per le cui irruzioni fu risepolta la Russia in uno stato di nuova rozzezza; e per l'oppressione del dispotismo piombati di nuovo nell'ignoranza, stettero quei popoli oscuri durante il corso di parecchi altri secoli, finchè poi sotto i regni di Pietro e di Caterina, come ognun sa, invocate dall'Italia tutte le arti furono abbellite nuovamente le capitali di quell'impero, e fondativi que' grandiosi stabilimenti che lo condussero in questi ultimi anni ad uno stato di floridezza.

Conclusione.

Mentre erano le arti nello stato che abbiamo veduto per tutta l'Europa, era dunque riserbato all'Italia di farle risorgere nel XIII secolo siccome a quella che i due gran mezzi i più possenti riuniva, prosperità nazionale ed esempj luminosi per ciò che qui rimaneva di tutte le antiche opere. Non parleremo di quelle altrettante combinazioni di natura e di clima che pur erano comuni ad altre parti d'Europa ove erano un tempo fiorite le arti e d'onde gli insegnamenti s'erano diramati a tutto il resto del mondo. Queste circostanze, per quanto vi concorrano, nulla possono da se sole, se non v'ha prosperità nazionale e favore di legislazione. Ma lo stato in cui si trovò

l' Italia nell' epoca della caduta dell' impero d'Oriente, la forza e l'energia che sentirono quelle prime libere potenze presentarono tali occasioni agli artisti, e fecero insorgere tante emulazioni, che ogni genio si mosse verso la sua naturale primiera altezza. Se si fosse trattato che un'altra nazione avesse dovuto far risorgere le arti dallo stato in cui erano in quell' epoca di miseria e d'avvilimento, sarebbero lunghe età passate avanti che si fosse potuto spiccar un volo sì rapido come riescì agl' italiani nel medio evo, e la ragion n' è evidente. Bastò riprendere quei lavori, a far i quali le mani e gli scarpelli non erano inabili, ma soltanto disusati mentre d' intorno stavano ancora gli antichi monumenti opera di quel medesimo genio che s'era lasciato languire ma non estinguere, e come guerrieri in leziosa indolenza assopiti scuotonsi allo squillo marziale, corsero così gl' Italiani al primo impulso di nuovo a quelle arti per le quali non erano mai stati stranieri. Lunga e difficil cosa però sarebbe stata ove traccia non fosse rimasta delle antiche opere; ed abbiamo veduto come di queste si valsero i primi scultori in Pisa, in Venezia ed in seguito per tutta l'Italia. Senza di questo possentissimo soccorso le arti nel loro risorgere avrebbero tenuto lo stesso lentissimo progresso che tennero nel loro nascere anche in luoghi ove dal sorriso della natura pareva

fecondarsi il loro più felice sviluppo. Quanti secoli non passarono dalla spedizione degli Argonauti e da Ercole figlio d' Alcmena, a cui vivente Dedalo scolpì una statua (1), al tempo famoso in cui le arti diffusero splendore e produssero opere di gran fama nella Grecia? Per giro di secoli appresero mai gli Egizj ad elevarsi a quella finezza di concepimenti e di esecuzione a cui giunsero i Greci e a cui forse sarebber giunti essi pure con ulterior successione di circostanze e di tempo? Non così accadde da Niccola Pisano a Donatello e al Ghiberti, poichè anche in quest' epoca intermedia noi abbiam vista una serie di monumenti che illustrano grandemente la storia di queste nostre arti risorte. Essi poterono valersi di quanto restava e muovere sulle tracce segnate da gloriosi antenati che colla romana potenza avevano per tutto il mondo diffuse. Senza distruggere interamente le orme di ogni monumento non si toglie la possibilità di far tornare a vita le arti, e quest' impresa è un po' meno facile che il conquistar le nazioni, poichè la terra materna apre il suo seno per nascondere i preziosi tesori dei suoi figli da ogni genere di persecuzione e per serbarli a più felici età.

Quanti secoli non sono già corsi da che, inesauribil miniera di preziose antichità, il suolo

(1) Apolod. lib. II c. 6. Pausania lib. VIII c. 25.

di Roma vien capovolto come se per semente riproduttrice pullular facesse dalle sue viscere i monumenti dell' antica non del tutto ancor dissepolta grandezza? E se il Tevere ritorcendo il suo corso pel breve spazio che scorre entro le mura di quella città mostrasse a secco il suo letto, quante preziosità non scoprirebbersi dal soffice suo limo a noi conservate in tutta la loro integrità?

Dalle quali considerazioni è ben facile il dedurre quanta riconoscenza legare ci debba agli antichi artefici che ci aprirono un facile cammino e ci additarono meglio cogli esempj che ci rimangono che coi precetti che sono periti la via del bello e del grande per cui si arriva d' un salto, ov' essi a lunghi e penosi stenti salirono dopo il giro di tanti secoli! La cognizione delle opere dell' antichità è forse stata il primo e il più grande vantaggio per le arti nell' epoca del loro risorgimento, e si misura l' incremento maggiore di queste presso le popolazioni che hanno coltivati tali studj dal grado accordato di stima e di giusta prevenzione per le opere dei greci, avanti che le scuole diverse prendessero cattive abitudini, e di strani difetti si facessero una seconda infelice natura.

Rispetto e riconoscenza dovuta a' primi scultori.

Le arti si sono elevate e decaddero a misura che questa venerazione è stata in vigore o è venuta meno, ma dove poi non è mai stata non

si è arrivato ad alcun grado di perfezione rimanendo tutti irremissibilmente sepolti nell' oscura mediocrità.

Strana critica di Falconet.

La pericolosa e libera dottrina di Falconet, il Milizia dei francesi, potrebbe pur molti indurre in errore ove s'attenessero a'suoi precetti in questo particolare. Intende egli di provare che si possa ottenere buon successo scostandosi arditamente da ciò che gli antichi hanno fatto, specialmente in basso rilievo, per ottenere un buon effetto pittoresco; ma per citare gli effetti di questo, che non può dirsi se non libertinaggio dell'arte, i suoi esempj sono le Gros, Algardi, Bernino, Melchior Caffa, Angelo Rossi ec. i quali, al dire di quest'impetuoso scrittore, hanno dilatato la periferia troppo angusta che gli antichi avevano tracciata nei loro bassi rilievi, ed hanno scosso il giogo di un'autorità che non può rispettarsi se non quando è ragionevole (1). L'analisi e i confronti delle opere di questi artisti ci farà vedere la fallacia di queste dottrine, e a suo luogo ci farà conoscere per quali vie e per quali cause si sia deviato dai buoni principj, e le arti abbiano sofferto più da un tale prestigio d'innovazione e di moda, che da un'irruzione di barbari.

A grado a grado si va declinando da quell'imperdonabile disprezzo che si era concepito

(1) Falconet Reflexions sur la sculpture, Tom. I, pag. 34.

delle opere che furono occasione del risorgimento delle nostre arti, e a misura che si è andato verificando come lo scostarsi dalle buone fonti dell'arte produsse il genio licenzioso delle ultime scuole, si è riconosciuta la purità delle sorgenti dalle quali soltanto attinger si possono i retti principj e si è resa anche maggior giustizia ai nostri scultori dal XIII secolo fino a Michelangelo.

Irriflessione di altri critici stranieri.

È singolare ciò che alcuni scrittori ci hanno dettato trattando precisamente di quest'arte, ridotta secondo la lor maniera di vedere a principj. Le stranezze di Falconet sono inescusabili, ma pur anco si accordano colla singolarità del suo carattere un po' stravagante. Se poi si legge il saggio sulla scultura di m. Andrè Bardon (publicato alla metà del secolo scorso ed ove nella prima sezione parla degli scultori antichi, e nella seconda discende ai moderni, ma da Prassitele salta a dirittura a Bernino, e di passaggio appena fa qualche retrocessione verso Michelangelo e il Bandinelli) non saprebbesi come giustificarlo. In tutto quel saggio non è parola di alcuno degli scultori del XIII, XIV e XV secolo, e ben grosse traveggole agli occhi si avevano da chi poteva nel parlar di quest'arti preterire Donatello e il Ghiberti, quand'anche di tanti altri che loro aprirono il cammino non si fosse fatta menzione. Guardi il cielo che si fosse avverato ciò di cui il soprac-

citato autore si lusinga in questo suo saggio, col riflettere che gli antichi scultori furono moderni essi pure nell' età loro, e che *les modernes deviendront anciens à leur tour* (1).

Noi avremo luogo di conoscere fondatamente quali siano i moderni che avranno la sicurezza e il diritto di divenire antichi nel senso che intende questo scrittore, e nel susseguente libro conosceremo a quale grado fu portata quest' arte prima di Michelangelo, lo strepito del cui genio prodigioso forse fu causa che si tenessero allora in più basso grado le produzioni di coloro che il precedettero. Spogliando di prevenzioni e di fascino la storia che andiamo tessendo porremo ogni cura a scoprire la nuda verità col mezzo dei confronti, e se debolmente a quest' oggetto suppliranno i pochi delineamenti che saranno tracciati in fine di questi volumi, servir potranno almeno di reminiscenza per condurre l' occhio dell' osservatore diligente sugli originali e per ravvisare nelle produzioni più inosservate quelle gradazioni di talenti e di merito per cui si giunse attraverso una serie di vicende da Niccola Pisano ad Antonio Canova.

(1) Andrè Bardon Essai sur la sculpture. pag. 59.

INDICE

DEI CAPITOLI

DEL TERZO VOLUME

LIBRO TERZO

STATO DELLA SCULTURA DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA SINO A DONATELLO

EPOCA PRIMA